

4

idei şi atitudini

LITERATURĂ ȘI CUNOAȘTERE



EDITURA EMINESCU

Literatură și cunoaștere

Antologie, Notă asupra ediției și Prefață de
MIHAI NADIN și A. I. BRUMARU





EDITURA EMINESCU

PREFAȚA

Antologie pe o temă asumată, firește că această carte presupune validitatea temei, adică a situat pe autorii ei, fără drept de apel, pe poziția de principiu a acceptării funcției cognitive a artei (în cazul dat, a literaturii). Situarea pe această poziție nu este însă deloc de la sine înțeleasă. Controversele, atît între creatori cît și între teoreticieni, cu privire la posibilitatea cunoașterii prin artă și, apoi, la formele și expresia acestei cunoașteri, sînt departe de a fi încheiate. Pozițiile extreme, relativ uzual evocate — negarea oricărei cunoașteri prin artă, negarea specificității acestei cunoașteri (mai ales prin punerea unui îndoielnic semn de egalitate între artă și filosofie — cazul Schelling, Hegel), supraevaluarea ei (Schopenhauer, Nietzsche) etc. — ne avertizează asupra faptului că epistemologia, atrasă în mod justificat de cunoașterea științifică, a investit încă relativ puțin în cîmpul, dificil dealtfel, al cunoașterii artistice.

Fiind vorba însă, în această antologie, nu de artă în general, și nici măcar de literatură în general, ci de literatura română privită în evoluția ei — criteriile selecției au fost înfățișate într-o notă asupra ediției pe care o propunem — chestiunea cunoașterii a fost pusă în mod concret istoric, în corelație cu celelalte funcții ale literaturii. Aceasta este, dealtfel, și una dintre principalele revelații pe care le-am avut pe parcursul alcătuirii lucrării. Studiile (volumele în anumite cazuri) privind cunoașterea prin literatură izolează, de regulă, funcția cognitivă de toate celelalte sau deduc, constatînd forme de cunoaștere, procedee etc., acțiunea educativă, de pildă, cea socială, ideologică, estetică. În alte cazuri, teme fundamentale precum adevărul în artă sînt tratate relativ

independent de cunoașterea artistică, conexiunea făcîndu-se în cele din urmă, cînd de fapt nici o discuție despre adevăr nu poate porni decît de la cunoaștere și formele ei.

Toate aceste observații preliminare nu-și propun să se constituie în măsuri de prudență, ci să explice în ce fel odată cu operația propriu-zisă de antologare au apărut întrebări noi ori s-au configurat soluții relativ neașteptate. A fost, putem spune acum, un dialog între ceea ce știam, ceea ce, în plus, intuiam și ceea ce, în ultimă instanță, rămîne obiectul de fapt al selecției pe care am făcut-o. Discutabilă, ca orice selecție, în orice caz perfectibilă, antologia aceasta nu demonstrează o idee preconcepută, ci înlesnește afirmarea unor idei venite dinlăuntrul unei literaturi. Ar fi deci fastidios să contrapunem corpus-ul de concepții asupra cunoașterii artistice acestor idei. Scopul cărții ne obligă însă, în aceste însemnări preliminare, să dăm cititorului o imagine asupra stării *temei în acest moment, obiectiv pe care-l abordăm atrăgînd atenția asupra faptului că s-au exprimat în estetica și critica de artă din România, relativ frecvent, punctele de vedere ce nu pot fi eludate.* *

Propriile noastre experiențe — antologia fiind ea însăși un act de cunoaștere și un prilej de meditație asupra unor aspecte ale temei ce a dictat selecția —, confruntarea în care ne-am găsit, deci, antrenați în decursul lucrului nostru în comun (de la faza schiței de ansamblu pînă la stabilirea și confruntarea textelor) este redată printr-un dialog *justificat în cele din urmă tocmai de această confruntare. Dealtfel, vocația dialectică a literaturii (și pornim de la înțelesul de fapt al termenului* dialectică*), ca modalitate de* realizare *a conținutului ei cognitiv, ni se pare că justifică și ea formula (remarcă necesară în măsura în care cineva mai caută o asemenea justificare). Vocația retorică — imposibil de ignorat în acest domeniu — ce nu a stat însă în atenția noastră în aceeași măsură, ne-a interesat din perspectiva realizării prin comunicare a cunoașterii literare.*

---

* Marcel Breazu, ***Cunoașterea artistică***, Editura Academiei, 1963. ***Artă și comunicare*** — antologie la Editura Meridiane, 1971. V. E. Mașek, ***Mărturia artei***, Editura Academiei, 1972. M. Nadin, ***A trăi arta***, Editura Eminescu, 1972.

Cunoașterea artistică, indiferent la ce nivel s-a produs și sub ce formă s-a concretizat, reflectă evoluția generală a cunoașterii de către om a naturii și a propriei sale naturi, a societății, a realității materiale și spirituale pe care o instituie în procesul practicii istorice. Deși nu este scopul direct al artei, cunoașterea reprezintă una dintre formele prin care se realizează de fapt „însușirea practic spirituală a lumii" (Marx) de către om, definiție ce privește, deloc întîmplător, atît arta cît și religia și filosofia. Problema funcției cognitive a artei, analizată ca atare, explicit, sau doar intuită, sugerată, a provocat, în decursul istoriei artei, suficiente dispute. Mimesis-ul, de pildă, fără a fi propriu-zis o concepție asupra acestei funcții, definea limitele cunoașterii prin artă, dar cel puțin de la Heraclit (De mundo *sau* Epistolae) încoace imitația a fost mereu altfel înțeleasă. Imitația naturii, întrucît „natura iubește pasionat contrariile" și întrucît „prin contrarii creează armonia" (v. Aram Frenkian, Études de philosophie présocratique, 1933, p. 36) conține mai mult decît s-a înțeles prin mimesis în perioada primelor interpretări estetice marxiste, arta fiind departe de a împlini banalul destin al unei oglinzi. Heraclit nici nu concepea stagnarea, numele său se asociază trecerii, curgerii, oglinzilor apei, după cum numele lui Platon, adept al aceluiași principiu, dar referitor la idei, ca expresie a esenței realității (poziție ce nu poate și nu trebuie să fie incriminată înainte de a se vedea pînă la ce limită se dovedește exactă — dovadă rolul ideii în concepția filosofică inaugurată de către Marx, filosoful acțiunii practice !) — trebuie asociat și el, firește, trecerii, curgerii, oglinzilor unei ape în care se reflectă ideea. Republica lui Platon refuza drept de cetate artelor dintr-un motiv ce ține de concepția filosofului asupra rolului cognitiv al acestora : „Făuritorul de tragedie, ca imitator, este îndepărtat cu trei grade de lege și de adevăr, ca, de asemenea, toți ceilalți imitatori" (Statul, 597 e). Am dramatiza însă inutil această afirmație și am exagera un aspect al ei — în speță cel descris drept poziția idealistă a lui Platon —, cînd de fapt ne aflăm în fața primei încercări de instituire a unui criteriu de viabilitate al artei privită sub raportul cunoașterii, adică dintr-o perspectivă pe care concepții aparent emancipate nu o mai au deloc sau o epuizează între altele. S-ar putea întreba, urmîndu-se

argumentarea lui Platon, dacă numai arta ca imitare dă o cunoaștere denaturată, dacă nu există și un alt principiu (sau mai multe), în afara mimesis-ului și dacă acest alt principiu (sau altele) nu întemeiază o artă mai aproape de adevăr și lege. O poziție similară, adică mai puțin comodă, permite și înțelegerea nuanțată a concepției lui Aristotel — critica peste veacuri a aristotelismului de către Brecht (cu aplicație la dramă, dar fără a se rezuma la ea) fiind doar un exemplu posibil în ordinea de idei enunțată. Oricum, în Poetica sa, Stagiritul, plecînd de la o reprezentare relativ simplistă : „A imita este un dar firesc al oamenilor", ajunge totuși, consecvent logician, să intuiască specificul cognitiv al artei — imagine particulară cu valoare generală, reprezentare accidentală, cu semnificație necesară. Aristotelismul a ignorat aceste distincții și ca urmare a dezvoltat nu o epistemologie a artei, ci doar o epistemie, teorie a comparației între copie (artistică) și original (realitate). Deși arta epocii cunoștea o relativ frecventă creație sub semnul fantasticului, Horațiu (în Epistola către Pisone, cf. De arte poetica) nota : „Dacă un pictor ar atașa o coadă de cal unui cap de om și ar acoperi cu pene variate membre luate de ici și de colo, în așa fel încît un frumos tors de femeie s-ar termina ca un pește negru, ați putea oare să nu rîdeți, prieteni, de o asemenea înfățișare ?" Cînd, mult mai tîrziu, în perimetrul literaturii române, Cantemir va utiliza practic exact acest procedeu, ducînd parabola spre un orizont cognitiv nou, nu concepția lui Horațiu va fi contestată, ci se va proba caracterul nelimitat al formelor cunoașterii artistice și al exprimării conținutului acestei cunoașteri. Faptul ne interesează nu din perspectiva solidarității cu autorul citat, ci din aceea a considerării corecte a conceptului de reflectare, mult timp limitat la un înțeles sărac și asta nu numai de către școala aristotelică, ci și de către comentatorii interesați de premisele filosofiei materialiste ale acestei școli.

Arta ca revelație, etapă ce urmează mimesis-ului, nu poate fi nici ea, ca imagine asupra caracterului specific al mișcării și automișcării în cuprinsul realității artei, respinsă (sau acceptată) fără a preciza despre ce revelație e vorba, ce formă și mai ales ce conținut pune în evidență. Frumosul în concepția lui Plotin, mai totdeauna rezumat la ideea „contopirii" cu divinitatea, nu se

prezintă pur şi simplu ca revelaţie transcendentă. Forma internă, apropiată de ceea ce numim astăzi structură, reprezintă nu numai o intruziune, să-i spunem laică, ci şi direct raţionalistă. Dacă frumosul se revelează instantaneu, principiul său nu este totuşi întîmplător, dovadă eidos-ul care îl însufleţeşte şi îi dă unitate (homologia, simfonia). În plus, confruntarea frumosului artistic cu cel natural pune în evidenţă acţiunea unui factor etic, ceea ce se răsfrînge în conţinutul revelat, conţinut deci mai puţin pur decît pare la prima impresie tocmai datorită unui aport de cunoaştere şi explicare.

Rediscutarea, fie şi sumară, a unor momente ca acelea la care ne-am referit, e departe de a urmări banale reabilitări pe care nu noi le-am putea înfăptui, şi de care cei amintiţi nu au propriu-zis nevoie ; tema cunoaşterii artistice pune însă în evidenţă caracterul deosebit de complex al principalelor concepţii estetice cunoscute, ea fiind în mare măsură capabilă să arunce lumini (sau umbre) noi asupra unor adevăruri frecvent transmise prin simplă colare, deci fără un examen critic la obiect. Cînd, în literatura noastră, am întîlnit pagini în care scriitorul părea să-şi afirme apartenenţa la o familie sau alta de idei, la o concepţie (să spunem, referindu-ne la istoria veche, aceea a revelaţiei), am înţeles să operăm în acelaşi mod, raportînd adică nivelul general al cunoaşterii în epocă la cunoaşterea artistică şi, de asemeni, să citim nu numai rîndurile, ci şi ce se află între rînduri, să găsim adică (şi să oferim cititorului) modelul unui anumit tip de gîndire, *surprins într-un* proces *şi nu izolat, nici în context naţional şi nici din contextul universal, cu toate desincronizările pe care cultura şi arta noastră, din felurite pricini — bine cunoscute în istorie — le-a înregistrat. Nu arta imită sau aplică teoriile, acestea provin din realitatea creaţiei, dar deseori un anume model, de pildă cel platonician, se instituie într-o perioadă dată ca normă artistică. Descoperirea relaţiilor reciproce ce se stabilesc într-un asemenea caz ni se pare nu numai instructivă, ci şi direct utilă în sesizarea organicităţii evoluţiei unei literaturi.*

Mai puţin ecou au avut, în creaţia românească şi în concepţiile estetice, ideile vehiculate în intervalul dintre momentul scolasticii şi acela al întemeierii (tîrziu, după cum se ştie) a Esteticii (Alexander Baumgarten, 1750,

Aesthetica). *Mutarea centrului de greutate asupra percepției (vezi Duns Scott ori Occam) pregătește momentul Descartes (cu distincția ideilor) sau momentul Leibniz — în general etape de recesiune a încrederii în funcția de cunoaștere a artei. Estetica — definită oarecum îngust, dar foarte semnificativ, de către cel care i-a dat numele :* științа cunoașterii sensibile — *inaugurează o lungă perioadă de distincție netă între sensibil și rațional, pe care, în fapt, abia arta secolului nostru o depășește. Va deveni relativ curentă opoziția artă-știință (inclusiv în ce privește formele, obiectul, modul și exprimarea cunoașterii). Cu excepția Renașterii — căreia multe alte reproșuri îi pot fi adresate (începînd cu nefericita tendință spre instituționalizare pe care o inaugurează și continuînd cu proliferarea orgoliului creatorului), dar nu și acela de a fi contribuit la adîncirea sciziunii de care vorbeam, arta epocii fiind și expresia structurilor ei raționale —, nici un alt moment al creației sau al teoriei artistice nu va mai considera în unitatea lor exemplară sensibilitatea și rațiunea.*

Afirmarea funcției cognitive ia forme noi, mimesis-ul de cîndva este ameliorat (Leonardo da Vinci : „mintea pictorului trebuie să fie ca o oglindă care capătă totdeauna culoarea lucrului pe care-l are ca obiect"), se propun distincții între cunoașterea filosofică și cea artistică. În această ordine de idei Giambattista Vico (ulterior acuzat de Croce exact pentru această vină) surprinde cauza necesară a neclarității congenitale a poeziei (Scienza nuova) *— sentimentul adică —, deschizînd tradiția, copios dezvoltată de iluminiști, asocierii funcției cognitive de aceea educativă. Într-un fel scop și mijloace sînt inversate, dar nu despre aceasta e vorba, ideile lui J.-J. Rousseau ori Diderot au ecou larg în cultura română, chiar dacă nu și influențe nemijlocit fericite. Altfel stă cazul concepției lui Kant (și a unei bune părți a școlii de tradiție germană), de al cărui nume, nu numai în legătură cu o temerară tentativă de traducere, se asociază acela al lui Mihai Eminescu. Dialogul nostru, în legătură cu selecția din opera lui Eminescu, a fost mai puțin temperat decît lasă să se vadă textul redactat, concluzia la care am ajuns, totuși, fiind aceea că numeroase aspecte ale gîndirii sale rămîn prea puțin cercetate, prea puțin cunoscute. Dar să nu anticipăm. Momentul Kant presupune instituirea unui prim sistem estetic propriu-zis, sistem ce acceptă ca o premisă*

rolul artei ca formă de cunoaştere. Limitările sistemului sînt de altă natură — şi nu este scopul acestor preliminarii să le enunţe sau analizeze —, cele ce ne privesc provin din concepţia gnoseologică generală a filosofului. Sîntem încă departe de istorismul concepţiei lui Hegel, dar încercarea de a stabili temeiurile universalităţii adevărului, binelui şi frumosului (conceptele-cheie ale celor trei Critice) ne plasează în domeniul de drept al cunoaşterii artistice şi al criteriilor acestei cunoaşteri.

Nici arta ca joc (Schiller, K. Gross) şi nici, mai tîrziu, arta ca reflectare a tensiunii subconştientului nu vor face decît să propună răspunsuri parţiale, parţial adevărate la rîndul lor. Hegel însă va pregăti, prin sinteza sa, momentul contemporan, Estetica sa, a dialecticii relaţiei formă-conţinut, plecînd de la considerarea operei de artă drept unitate a generalului şi particularului. Cînd se pune chestiunea evaluării conţinutului de fapt al cunoaşterii artistice, el este acelaşi cu al cunoaşterii umane în general, adică menit să releve ideea absolută, frumosul (artistic doar, nu şi cel natural exclus din cîmpul esteticii) fiind manifestarea sensibilă a ideii.

Concepţiile caracterizate drept premarxiste mai înregistrează şi alte variante. Nu facem însă aici decît o sumară evocare, cu deosebire interesaţi să atragem atenţia asupra unor idei ce au circulat în literatura română sau în critica, teoria literară sau estetica de la noi. E nevoie de aceasta nu pentru a justifica apariţia acestor idei, ci pentru a oferi un termen de referinţă, întrucît s-a petrecut o raportare, concepţia, chiar acceptată, a fost ameliorată ori s-a reţinut un anume aspect al ei. Oricum, istoria nu s-a încheiat cu acest moment, dar afirmarea filosofiei marxiste a determinat delimitări mai radicale, pe care dealtfel le-am şi ilustrat ca atare în antologie.

Caracterul gnoseologic şi gnoseogenetic al literaturii devine mai puţin evident pe măsură ce ea părăseşte terenul retoricii (al persuasiunii şi al ornamenticii literale), cîştigînd mai mult în cel al dialecticii. Noi am ales în antologie cîte ceva în ambele direcţii. Dacă odată artistul îşi comunica în operă intenţiile, adică aparatul conceptual, căutînd să convingă asupra metodei, cu timpul el a renunţat la persuasiune: retoricul s-a interiorizat, ornamentica literală a devenit una literară, nu de mijloace, ci de viziune. Primele semne apar şi înainte de

Eminescu, dar la genialul poet noua perspectivă estetică se impune definitiv, schimbînd, de aici înainte, „tehnicile" de expresie la aproape toți urmașii săi mai însemnați (Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Al. Philippide, dar și Ioan Alexandru și Nichita Stănescu).

Peste tot în opera lui Eminescu întîlnim aluzii la diferite concepții gnoseologice ; ele nu sînt însă numai „redate", ci sînt prinse în structură, materia poetică are un spor de concrețiuni analoge cu programul adoptat : expunînd ceva, în cazul lui Eminescu, poezia se expune pe sine. Sigur, în poemele cosmogonice timpurii găsim, de pildă, idei din agnosticismul asiat, altă dată teoria platoniciană a ideilor eterne față de care noi am fi doar umbre (în schița, cum o numește Călinescu, Cassiodor, *în mss.). În toate, în această epocă din creația lui Eminescu, apare noțiunea de „maya", ca într-o însemnare făcută la 18 ani, transmisă tot de G. Călinescu : „Existența mea o ilusiune, viața mea un vis. Instrument care conții în tu toată existența mea, din 18 ani ai copilăriei, te atîrn d-o marmură, fie marmura uitărei, voi să uit că am trăit..." Alteori, „sîmburul lumii" e însușit pe cale magică, într-o oglindă, în* Egipetul, *partea publicată de poet din* Memento mori. *Aceeași idee în* Sărmanul Dionis, *din care am reprodus în antologie. Trebuie să notăm că am găsit în opera eminesciană — conform cu sugestiile romantismului — teorii din cele mai diferite : cunoaștere hipnagogică, de stil platonic, cu însemnele filosofiilor moderne etc. și din toate am selectat cîte ceva pentru a-l orienta pe cititor. Eminescu se referă, însă, și la cunoașterea obiectivă, obținută prin orientarea directă, care ar fi atributul sufletului juvenil : „Sunt un copil. Am ochi de copil, / Văd lucrurile astfel precum sunt."* (Decebal, *mss. 2254, apud G. Călinescu.)*

Datorită interiorizării mijloacelor așa-zise retorice, multe din ideile lui Eminescu îngropate în scrieri nu sînt relevabile decît după trecerea operei prin fața „capului lector", adică prin anume operații de interpretare. Astfel, în Egipetul *poetul concepe cunoașterea ca act reflectoriu (magul consultă „oglinda de aur"), însă procesul e instantaneu și susținut de o ipoteză alchemică, după care există corpuri, ca oglinda fermecată din basm, care conțin un miez gnoseogenetic, un punct cognitiv absolut și esențial (ideea va fi reluată, cum spuneam, în* Sărmanul Dionis*).*

Eminescu comunică, va să zică, o „teză“ gnoseologică pe care o versifică, așa procedează adesea, dar aici trebuie să remarcăm și latura implicită a problemei; el are despre artă și creație („poiesis“), în general, convicțiunea că ele produc cunoaștere (Magul privește universul într-un produs uman, cu calitate artistică: „oglinda de aur“). În Scrisoarea I, ca să continuăm aceeași ordine de discuție, poetul își închipuie evoluția, dezvoltarea lumii fenomenale ca o „desfacere“ gnosică, punctul primar se desfășoară în sensul unei explicații, ca în concepția medievală despre cunoaștere a lui Nicolaus Cusanus. Elemente din această concepție întîlnim pe urmă și în Luceafărul. În Scrisoarea III, planurile de stăpînire a lumii ale lui Baiazid se articulează în fața unui ochi interior deschis în somn — prilej al unei metafore grandioase („La pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă, / Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă“), iar în Scrisoarea IV Eminescu își înalță construcția dintr-un punct de vedere după care noi nu cunoaștem decît aparența, în lucrurile lumii este mereu un „el“ care se comunică doar pe sine, după propria-i voință („Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, — el trăiește, / El cu gura voastră rîde, el se-ncîntă, el șoptește“). Cunoașterea prin artă, crede într-un rînd marele poet (în Cu gîndiri și cu imagini), e deseori falsă, ea nu comunică adevărul, reflectînd strîmb, ci tiparul subiectiv; bineînțeles, aceasta se întîmplă numai în anumite condiții: „Nevoind învăț și normă...“ Dar, continuă el altă dată, artistul, scriitorul e chemat să cunoască și să consemneze rezultatele acesteia, a „cumpănirii“, cum însuși scria în E împărțită omenirea. Cunoașterea în și prin artă este dezbătută de poet în primele rînduri ale romanului neterminat Geniu pustiu; referirile la metaforă anticipează unele teorii moderne: metafora, ni se sugerează, pune lumea în teme, o ordonează. În fine, trebuie să spunem că în toată opera lui Eminescu (poezie de iubire, de extracție folclorică, proză fantastică, chiar) substanța literară împlinită, dar și pulberea rămasă de la travaliul cognitiv, de orice tip ar fi acesta (cum am văzut mai înainte) stau într-un regim realist, fiind produse — mai distilate ori mai genuine — ale unei confruntări neîntrerupte cu realul, metoda fiind tot timpul raționalistă. Sub raportul metodei, Eminescu nu crede, nici în partea fan-

tastică a operei sale, că actele culturii ar fi expresia colaborării, de sus în jos, a divinității cu omul.

Am putea urmări mișcarea de interiorizare a „tezei", adică a „retoricii" în substanța poetică și în cazul altor poeți; și am avea revelația faptului că „sintaxa" — în sensul prin care Croce definea Estetica *—, expresia (în același sens, dar poate mai flagrant:* Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, *1928) sînt aducerea conținutului cunoașterii din planul adevărului (și al criteriilor acestuia) în acela al artei. Înțelegem acum de ce, cum va observa și G. Călinescu, „definind opera de artă ca expresie", Croce ajunge „în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă"* (Principii de estetică, *București, 1939, p. 104). Nu discutăm acum eroarea filosofului italian, ci observăm că examenul expresiei — așa cum am observat la Eminescu, tulburați de surprizele reexaminării operei sale — aduce imediat în atenția noastră poezia lui Blaga sau Ion Barbu, fiecare în parte aducînd nu numai sporul cunoașterii prin literatură, ci și reflecția asupra acestei cunoașteri, făcînd adică o poezie așa-zicînd epistemologică. Blaga concepe cunoașterea ca un act de creație, sporirea misterului e mai curînd metafora omului cunoscător în lume, a omului conștient. Suprafața* (stricto sensu) *de necunoscut ce înconjoară ignoranța este nulă. Sfera cunoștințelor întîlnește necunoscutul, reflexul în conștiință este dramatic, urmarea e continuarea cunoașterii ca sporire, prin creație, a acestei sfere și, simultan, a frontului de necunoscut cu care ia contact. În acest sens observăm că orizontul misterului este de fapt același cu orizontul creației, actul creației fiind cumva semnul umanității.*

„A cunoaște, a iubi" — propune poetul o distincție la un moment dat; „drumul ce te-ndeamnă a cunoaște" fiind tocmai destinul luciferic al omului creator de valori (în artă, filosofie...), supus invocației: „Sapă numai, sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă" (Fîntînile). *Să nu pierdem prilejul de a sublinia că Blaga face parte dintre acei foarte puțini filosofi ai mitului și metaforei care nu se opresc doar la constatarea sporului valorii de expresie pe care acestea îl aduc — element exprimat prin funcția plasticizantă —, ci și a cunoașterii (din nou ca act de creație — cu tot ceea ce presupune) — spor exprimat prin ceea ce numește el funcția revelatorie. El are și ca-*

pacitatea de a exprima ceea ce numim, în gnoseologie, caracterul procesual al cunoașterii, de a surprinde felul în care ea ne apropie de obiectul cunoașterii, dat fiind caracterul său inepuizabil. Își face astfel loc ideea raportului dintre relativ și absolut în procesul cunoașterii.

Altfel, desigur, se petrece mișcarea de interiorizare a „tezei“ la Ion Barbu — dar nu vom repeta interpretările deja cunoscute, și pe care am socotit cu cale a le insera în antologie. Și astfel, iarăși, fiind vorba și de alt obiect al cunoașterii, la Tudor Arghezi, surprins, prin poezie, în acel moment al vieții în care se întreabă (lăsînd loc și efectului retoric, dar implicîndu-l în ceremonialul poetic) : „Lacăte, cine te-a închis / În ușa marelui meu vis“ (Descîntec). Pentru ca, ne oprim la un caz relativ singular, Camil Petrescu să readucă din „expresie“ spre argument acel vers de cristal care poate constitui „matricea“ unei întregi evoluții în poezia română de astăzi : „Dar eu, / Eu am văzut idei“ (Ideea).

Ne-am putea întreba, luînd act și de tipul de reflecție al poeților contemporani (eseul lui A. E. Baconsky surprinde tipul de revelație poetică în societatea contemporană și se oprește asupra sporului de semnificație, poeziile lui Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, Mihai Beniuc aduc o cunoaștere-mărturie, în timp ce articolul lui Zaharia Stancu accentuează cunoașterea-participare etc.), dacă poezia nu este, mai mult decît proza sau dramaturgia, conștientă de cunoaștere, dacă nu problematizează mai mult această condiție a ei și a artei în general.

Maiorescu, de exemplu, concepea poezia numai din punctul în care ea începea să se exprime, cu siguranță, pe sine (vezi textul citat în antologie), demersul său fiind justificat în epocă : atunci poezia era înțeleasă ca o simplă „redare“ a unor conținuturi desprinse din blocul universal prin alte mijloace. Adevărul este, însă, că poezia însăși este un astfel de mijloc și nu putem ignora capacitatea ei de a recupera structurile materiale, trăgînd din ele, asemeni operațiilor intelectuale specifice, esențe și conținuturi noi. Emoția lirică, ea însăși, nu este decît rezultatul unei sinteze gnoseologice, și cînd un G. Bacovia — care nu era preocupat de direcțiile teoretice — auzea materia plîngînd (Lacustră), el participa la o auscultație universală. Poezia română modernă exprimă deodată preocuparea spontană a spiritului „de a deveni con-

știent de fenomenul artistic, ca de un fenomen natural de-al său, de a-și destăinui ce face el atunci cînd face artă“ — cum s-a exprimat cineva.

Unul dintre motivele pentru care i s-a refuzat artei statutul gnoseologic e reprezentat de formele ei adeseori simbolice ; cu ele, s-a spus, literatura nu descifrează necunoscutul, ci îl potențează. În realitate, aceste forme au doar scopul de a dezvălui sensul, adică de a crea mijloacele exprimării. A reprezenta întregul prin parte înseamnă în fond a pune în acțiune un „instrument“ capabil nu să potențeze necunoscutul, ci să-i lumineze detaliile. Reprezentarea, așa cum o practică proza, implică discursivul, și prin aceasta ideea de structură. Dar în reprezentare se petrece și un moment de iluminare. Cititorul își va aminti, de pildă, scena răzbunării în romanul Ion de Liviu Rebreanu, și va deduce el însuși că dincolo de reprezentare în narațiune se petrece și descoperirea, prin scris, a unor adevăruri inițial abia intuite. Discursivul se suprapune sau interferează cu intuiția sensibilă, reprezentarea cu percepția, valoarea de expresivitate fiind și ea una prin și pentru adevăr, deci în relație cu cunoașterea. Proza este mai intens documentară — indiferent de subiectul ei —, ea conotează apelînd la un număr important de semnificanți (precizînd culoarea locală, epoca, împrejurările etc.). Călinescu romancier dezvoltă și o linie barocă — așadar a lăsa deoparte din Bietul Ioanide pasajele privind arhitectura, fîntînile arteziene, baletul înseamnă a nărui ansamblul prin care se comunică descoperirea semnificației unor evenimente ca acelea legate de agresiunea ideologiei legionare și reflexul lor în cîteva categorii, nu întîmplător alese, de conștiințe individuale. Presiunea structurii discursive este atît de mare în proză — mai intens obiectivă prin însăși condiția ei decît alte genuri —, încît am putea spune, pînă la un punct, că nu evenimentele reale îl aduc pe Moromete la oraș, ci necesitatea (firește, a sensului istoriei) descoperită prin literatură. Marin Preda devine, din romancierul satului, romancier al realității urbane dînd curs acestei descoperiri. Imposibila întoarcere e nu numai argumentul documentar ce se poate invoca, ci chiar mărturia procesului în care scriitorul se află implicat, împins de istorie, dar împins astfel încît reprezentările la care ajunge sînt ele

însele reprezentări ale istoriei. Altul e cazul romanelor lui Al. Ivasiuc, romane tematice, demonstrative, construite, pornind de la teză (vezi Păsările, vezi Apa). Romanul analitic al lui Augustin Buzura aduce în discuție valoarea de cunoaștere a noului realism social.

Nu am încercat aici propriu-zis definiri, ne-a interesat cunoașterea specifică prin proză și cîteva modalități ale acesteia. Eugen Barbu reprezintă un caz cu totul deosebit. Aici intuiția prelucrează o uriașă materie, romanele sale realizînd o acțiune din cele mai semnificative. De exemplu, „obsesia“ lupilor, alta în Groapa, alta în Princepele, alta într-o însemnare de publicistică ocazională. Convergența e însă indiscutabilă. În zona simbolurilor, a cărei istorie o cunoaște bine, Barbu este un interpret unic, Caietele nefiind altceva decît punerea în atingere a sensibilității sublimate în simboluri, aporii, însemnări de lucru și de viață cu sensibilitatea vie a celui care trăiește și respiră scriind. Ele sînt romanul romanelor sale, conținînd nu numai experiență profesională, ci existență ca atare în spațiul și în timpul literaturii, deci nu numai răspunsuri (structura experienței), ci și întrebări (eveniment, adică).

S-a spus — în linia esteticii lui Croce — că literatura n-ar răspunde la întrebarea „ce ?“, ea fiind o prelucrare după „cum ?“, și cu asta i se refuza funcția de a mijloci cognitiv, ori de a produce idei noi despre univers. Princepele de Eugen Barbu este o carte care, prin formula ei insolită, șterge destul diferența dintre genurile literaturii, interpretarea obținînd din această realitate literară o perspectivă optimistă : literatura e cunoaștere și dacă o privim prin consecințele lui „ce ?“, și dacă o privim prin cele ale lui „cum ?“, e cunoaștere și în modul prozastic și epopeic, dar și în modul liric. În Princepele e utilizat simbolul pentru că realitățile pe care romanul le reflectă sînt antipodice, izvorînd din colțuri îndepărtate ale universului. El le unește, de cîte ori e prezent, face palpabilă, sub învelișul fenomenal, depărtarea, sugerînd peste tot un „topos“ cognoscibil. Însă, reluînd o idee, Princepele însuși e un simbol, unul global, stînd în locul depărtării noastre de tot ce e dincolo de ființa noastră, de tot ce înconjoară creierul și planeta — și din care omul recuperează substanță pentru arcul existenței sale.

Un alt motiv pentru care Eugen Barbu folosește simbolul în Princepele *este și acela de a dovedi că simbolul și forma estetică se nasc uneori împreună. Și iată cum, rămînînd la considerații generale, dacă simbolul e investit gnoseologic, arta însăși, adică* forma estetică, *e liberă să poarte aceeași investitură. Ea, în fine, se poate exprima ca identificare — una de durată, pe întregul timp, adică al umanității. O identificare, deci, care face ființa noastră permanentă: dar cine, oare, dacă nu și cunoașterea, ne face durabili și permanenți?*

O cercetare riguroasă, sub semnul necesar al cunoașterii, adică obiectivitatea, va trebui să procedeze la analiza esteticii implicite *a artei populare, a reprezentărilor cu valoare de mit, a începuturilor literaturii române. Ceea ce ne interesează, însă, din perspectiva antologiei acesteia este procesul de evoluție culturală, ca și progresul civilizației, pe care critica și teoria literară le oglindesc sensibil. Prin Cantemir încă, de pildă, intrăm nu numai în tradiția de cultură europeană, ci ne asumăm, în cuprinsul acesteia, un rol deosebit. Aceasta întrucît cultura română — exemplar univers de proiecte ideale — reflectă și o condiție de rezistență, adesea patetic exprimată. De pildă, legăturile cu cultura franceză au avut alte efecte decît cele, să spunem, surprinse în atmosfera de salon a romanelor lui Turgheniev, cele cu cultura germană au determinat tendința spre rigoarea judecății, dar nu și inflexibilități (deci și opacitate față de obiectul cunoașterii), așa cum s-a întîmplat în alte părți.*

Conștiința critică a fost permeabilă. Dovadă limbajul ei în primul rînd. Dar procesul constituirii și consolidării — cu unul din momentele de vîrf în școala critică dintre cele două războaie mondiale — este și unul de elaborare a terminologiei. Disputa Titu Maiorescu—Gherea interesează atît prin obiectul ei, pe care astăzi îl putem aborda cu nuanțele normale —, cît și prin limbajul critic, expresie a capacității de a reține, de a fixa rezultatul cunoașterii în formele culturii. În literatură Eminescu este un punct de reper net în ce privește limbajul; în critică evoluția nu cunoaște un moment similar poeziei eminesciene, marile elaborări de interes critic sau teoretic făcînd evident un proces continuu, foarte dificil, de luare în stăpînire a limbajului. Pînă la Estetica *lui Tudor Vianu sau pînă la* Istoria literaturii române *a lui*

G. Călinescu, se parcurge un drum semnificativ el însuși, drum în care cunoașterea literaturii (ca prim act al demersului axiologic) impune perfecționarea principalului instrument prin care se transmite această cunoaștere, și care este limbajul. Observăm, urmărind textele, că atît faptul de cultură, cît și acela al civilizației reflectă, în legătura lor reciprocă, realitatea semnificativă a spiritualității umane. Încercarea, pe care nu am înglobat-o în antologie, de a defini tipul spiritualității române, făcută de Athanase Joja — deci de un slujitor al logicii, în primul rînd — este reflexul faptului că în procesul cunoașterii subiectul și obiectul se află într-o relație atît de strînsă încît se modifică reciproc, legea schimbării ce se produce aparținînd zonei spiritualității.

Să nu uităm aici nici faptul că literatura română a fost, ca urmare a unor condiții istorico-geografice bine cunoscute, o expresie a aspirațiilor sale de progres, a luptei — cu tot ce implică o asemenea luptă, adică instinct vital și de conservare, încredere în viitorul poporului. Axiologia, din perspectiva căreia se exercită în cele din urmă actul critic (indiferent la ce nivel acesta), este în același timp și cunoaștere, adică felul în care judecata și aprecierea în conjuncție depășesc constatarea pentru a se înscrie în orizontul descoperirii. Axiologia literară este în strînsă legătură cu praxis-*ul literar, emană din acesta și se întoarce asupra lui. Opera trăiește în timp atît în sine, cît și prin* corpus-*ul critic pe care l-a determinat.*

Chiar dacă uneori cunoașterea critică nu va excela prin strălucirea demonstrației, vom recunoaște în ea nu numai exercițiul critic corect, ci principiul *ce o animă, vom descoperi* perspectiva *ei, consistența. Sporul de cunoaștere înregistrat în cîmpul esteticii (și nu numai metafora, despre a cărei condiție vorbește textul reținut de noi, ilustrează preocupări de acest tip) se reîntoarce în* praxis-*ul literar — iată, de pildă, tradiționala chestiune a categoriilor estetice tratată oarecum în afara esteticii, sub înțelesul de „modificări ale frumosului".*

Critica nu are sens decît din perspectivă axiologică. Dar dobîndește o asemenea perspectivă numai în măsura în care, propunînd conjuncția dintre idealul general al omului și idealul particular al artei (el însuși reflectînd idealul în feluritele aspecte ce le dobîndește în realitatea existenței), face evidente, prin adeziuni sau respingeri,

criterii. *Acestea sînt expresia cunoașterii sub specia istoriei, nu atît de relativă pe cît poate părea la prima vedere, nu atît de absolută cît tinde uneori, prin argumente proprii sau din afară, să se instituie. Practica scrisului literar, al artei, în general, și practica criticii sînt calitativ diferite. Obiectul lor este diferit, mijloacele sînt (în ciuda tuturor apropierilor ce s-au produs) diferite, scopul este diferit. Ele aparțin însă unui domeniu comun, practica spirituală, și ocupă deci, în ierarhia activității de cunoaștere și autocunoaștere a omului, un loc bine determinat.*

Aportul esteticii românești, odată cu constituirea ei, face inutilă continuarea acestei schițe istorice, întrucît în principalele concepții ce s-au afirmat (de la Titu Maiorescu și Dobrogeanu-Gherea, pînă la Tudor Vianu și G. Călinescu) ideile epocii se reflectă într-un mod nou, aportul critic *fiind din ce în ce mai net pronunțat. Relativa dominanță (relativă în sensul dominanței cantității) a textelor unor teoreticieni se explică și din dorința ce am avut-o de a face cunoscute, în limite rezonabile, dacă nu un punct de vedere de absolută originalitate, cel puțin unele care au jucat un rol semnificativ în ideologia artistică a epocii. În plus, textele care analizează opera unor autori — nu întîmplător Eminescu, Barbu, Blaga — au făcut inutilă antologarea unor exemple suplimentare.*

Diversificarea realității artistice în epoca modernă a însemnat, în fapt, și diversificarea mijloacelor de cunoaștere artistică, a formelor de expresie ale acestei cunoașteri. În planul conștiinței artei și literaturii (critică, teorie a artei, estetică), această diversificare s-a concretizat în evantaiul de concepții exprimate, concepții reflectînd în ultimă instanță atitudinea față de problema fundamentală a filosofiei (în dubla și indisolubila ei articulație). Chestiunea nu este aceea de a rezuma aceste concepții, extrem de variate și reprezentînd o infinitate de nuanțe, ci de a considera realitatea de fapt a preocupării pentru determinarea conținutului *cunoașterii literare, cum și pentru definirea mijloacelor, a surselor acestei cunoașteri. Orizontul deschis de analiza lui Marx, atunci cînd a putut să se oprească asupra problemelor artei, s-a lărgit considerabil în timp.*

Indiferent ce orientare ulterioară am evoca aici — psihanaliza *: făcînd dubla și paradoxala operație de lăr-*

gire a obiectului cunoașterii artistice și de implicare a receptării prin subconștient, dar și de reducere a conținutului cunoașterii la ceea ce parvine prin această receptare; fenomenologia: propunînd ca unic spațiu al cunoașterii, cel aflat între parantezele ce închid între ele ca o scoică existența; existențialismul: reținînd doar obiectivitatea relației și existența individuală problematizată etc. — am avea surpriza de a constata că, în esență, nu posibilitatea cunoașterii e discutată, ci obiectul ei, gradul atins, utilitatea... Condiția patetică a creației, ca act de cunoaștere și revelație, s-a reflectat și în patetismul unor concepții gnoseogenetice, abundența metaforei în domeniul explicării și înțelegerii fiind, între altele, și semnul dificultății domeniului. Oricum, a mai afirma astăzi caracterul segmentat al structurii omului, este o atitudine anacronică. În planul artei tendința spre recuperarea integralității umane, manifestă în cîmpul literaturii române, s-a impus cu o asemenea necesitate încît este anacronic să-i opui explicații ce reiau modelul omului fragmentat. Important este, în acest moment, efortul spre a defini tipul de adevăr pe care-l aduce în actualitate cunoașterea artistică. Ne aflăm însă proiectați, din acest punct, într-un alt domeniu, de mare importanță, în legătură directă cu studierea destinului de durată al artei. Sînt implicate, prin forța împrejurărilor, toate formele conștiinței umane, interacțiunea lor și, fără a intra în detaliile unei asemenea dezbateri, putem anticipa: a spune că arta are viitor nu înseamnă deloc a ne imagina acest viitor ca fiind unul al artei reduse doar la reprezentările noastre, confirmînd adică ceea ce știm, în loc de a spori continuu, prin mijloace pe care nici nu le intuim, cunoașterea noastră. Cu ultimul text literar din antologie — și observația aceasta nu se referă numai la această antologie — nu se încheie o literatură, ci se păstrează deschisă o perspectivă. Oricît de precise și principial valabile, criteriile unei opțiuni, valoarea — mereu supusă confirmării în timp — rămîne independentă de cele. Cînd le confirmă, criteriile își vădesc valoarea de cunoaștere. Opera își conține destinul în același mod în care pămîntul își conține imaginara axă a zilelor și nopților noastre, plasat pe orbita anotimpurilor pe care le reintîlnim mereu.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Neavînd pretenția a fi exhaustivă, antologia pe care o prezentăm caută numai să releve anumite unghiuri și fețe sub care putem observa, de-a lungul literaturii române, variația modurilor de cunoaștere prin literatură, cum și valoarea de cunoaștere (complexă) a literaturii române în evoluția ei istorică și în ansamblu.

Din analiza materialului literar propriu-zis (în care raportul urmărit de noi : *literatură și cunoaștere,* nu e, decît cu puține excepții — Eminescu de pildă — dat explicit) a rezultat o observație de principiu : teza artei și literaturii gnoseogenetice nu se poate afla nici în literatura populară, și aproape nici în cea veche, și aceasta deoarece ea apare odată cu afirmarea *conștiinței de sine a literaturii.* Am avut, deci, în vedere nu toată literatura, ci numai acea parte a ei (fie proză, poezie, mărturisiri ori eseuri) capabilă să-i ilustreze dezvoltarea spre această conștiință (= cunoaștere și cunoaștere de sine). Nu am neglijat însă faptul că literatura poate furniza elemente procesului general de cunoaștere : inventînd, o dată, în ordinea stilului, adică a mecanismelor intime ale creației, constituind, altă dată, adevărate stocuri de documente ; aducînd în fine, prin ceea ce în ea însăși este document, date noi dintr-o istorie necunoscută (este cazul, în antologia de față, al unor studii sau conferințe semnate de Odobescu, Hasdeu ș.a.). Avem pe urmă texte, de o valoare literară indubitabilă, în care scriitorul ne face părtași la actul său de creație, ridicînd treptat pînza de pe opera udă încă sau de pe urmele de laborator (acestea sînt „mărturisirile", manifestele „ars poetica"), după cum asistăm, nu de puține ori, la tentativa cîte unuia de a încerca să-și explice (citește : să cunoască) o artă prin alta (vezi poezia lui O. Goga antologată aici : *Ascultînd „Messias" de Händel* ; tot el ne mai face atenți, cu *Profetul,* că poetul e și „vates" : culegînd, să zicem așa, „informații", el e menit a le sintetiza și a le întoarce lumii sub forma unei „vestiri" capabile de impuls transformator).

Dacă am renunțat, din motivele arătate, la literatura populară, n-am renunțat, decît parțial, la literatura veche. Sigur că, pe lîngă cei indicați și aleși de noi, se vor mai fi găsind autori interesați a-și conceptualiza lucrarea

și mijloacele. Astfel, e cunoscut că un Vasile Aaron (1770—1882) numea, într-o *Prefață la Reporta din vis* (în mss.), metafora drept „fictiones poeticae", că Iordache Golescu definea metafora după Quintilian, iar Costache Conachi avea, în *Giudecata femeilor*, ideea de a pune cu comedia o oglindă în fața oamenilor. Tot așa, știm cu toții că *Cronica* lui Miron Costin nu e operă literară și nu trimite, în consecință, la ideea că literatura ar fi cunoaștere. Totuși, polemizînd cu Simion Dascălul, care a interpolat pe Gr. Ureche, el revendică pentru orice lucrare a spiritului raportarea la o ordine obiectivă, la adevăr : „De aceste basne să dea ei samă și de această ocară. Nici este șagă a scrie ocară vecinică unui neam. Că scrisoarea este un lucru vecinic, cînd ocărăsc într-o zi pe cineva, este greu a răbda, dar în veci ? Eu voi da samă de ale mele cîte scriu !" Nicolae Costin, fiul, știe și el că letopisețele nu pot ocoli adevărul, ele sînt opere cel puțin de informare obiectivă, comunică ceva dintr-o activitate de cunoaștere și educă în spiritul adevărului. Iată în acest sens un citat din *Predoslovia sa* : „Letopisețele nu sînt să le citească numai omul, să știe ce-au fost în vremile trecute, ce mai mult să hie de învățătură ce este bine și ce este rău".

Noi am început antologia cu Macarie și cu alți cronicari mai puțin cunoscuți, pentru că ei încep o tradiție nemaipomenită a scrisului nostru literar, fără de care, cum zice undeva Eugen Barbu, „scriitori ca Eminescu și Sadoveanu, Neculce sau Creangă și, de ce n-am spune-o, Anton Pann și Mateiu Caragiale nu ar fi putut să existe". Dar la aceștia vom găsi, dealtfel, și primele luări la cunoștință cum că literatura („împletirile ritoricești", zice Azarie, referindu-se la partea literară a cronicii sale) ar fi înțelepciune și cunoaștere. Concepția lor e desigur teologală, acesta era semnul veacului, și ei încep prin a suplia divinitatea să deschidă deasupra lor sacul cunoștinței. Aceasta e va să zică dată de la Dumnezeu, și opera însăși ar fi, în definitiv, o emanație celestă (v. *Epilogul* la *Cronica* lui Macarie). Putem găsi însă în acestea și elemente ale unei conștiințe teoretice, de pildă prelucrarea, tot în norme ecleziastice, a teoriei platonice a inspirației *(Ion)*, gnoseologia lui Platon fiind continuată, dealtminteri, în forme diferite, de mai mulți dintre scriitorii noștri, moderni și contemporani (Eminescu, I. Barbu etc.). Gavriil Protul merge și mai departe în dezvăluirea unei conștiințe teoretice formate. El înțelege cunoașterea ca deslușire a necunoscutului în adevăr, în „aievea", limbajul rămînînd în chip firesc același, umbrit de terminologia evanghelică. Iată : „Iară Dumnezeu cel ce au zis ca să strelucească lumina dentunerec și lucrurile cele de taină la aeve să se descopere". La toți, în sfîrșit, apare tendința, deliberată aceasta, de a consemna în cronici politicul și socialul, deci de a cunoaște prin operă (prin opera lor, care este, după N. Iorga, „nuvela și romanul Evului Mediu") universul la scara lui socială, în structuri politice. Să mai subliniem, din punctul de vedere al temei noastre, că *agnosticismul* lui M. Moxa nu e decît rezultatul unei atitudini gnoseologice ? — că tot de pe această poziție, doar unghiul fiind diferit (vezi

mai sus), Macarie socotea *litera* drept cel mai curat document, pretinzînd în consecință cunoașterea exactă a istoriei ? O concepție surprinzător de modernă, deși tot pe scut idealist, trasă din Evanghelia lui Ioan, găsim în *Epigrama* lui Udriște Năsturel. El preia (dar cîți nu o vor face ?) ideea creației prin cuvînt, am zice, cu un termen de ultimă oră, a „onomaturgiei", dar, avertizează el cu Platon în față, „a numelui punere nu se face după voie, ci *după firea lucrului* se face numirea". Adevărul din cunoaștere trebuie prin urmare întors la lucru și măsurat cu el !

Deși asupra aspectelor temei ce stau la baza antologiei se discută pe larg în studiul introductiv, nu e inutil a mai puncta cîteva dintre ele în această notă. Astfel, trebuie să arătăm că sînt cel puțin două linii distincte, două moduri de a trata în operă problema literaturii gnoseogenetice : unul în care autorii, ca Eminescu, de pildă, se referă, în studii sau în poezii și proză, la diferite concepții gnoseologice, altul în care literatura însăși, denunțată în esența ei, se relevă ca instrument de cunoaștere în întregime. Dacă am fi urmărit numai această ultimă latură, antologia selectivă de azi s-ar fi transformat într-una a întregii literaturi române ; mai exact : într-o bibliotecă a ei. Sau într-un studiu de psihologie a artei. În realitate, noi am fost interesați mai cu seamă de prima linie și am acordat cel mai mare spațiu scriitorilor înclinați a nota, într-un fel sau altul, produsul unor deliberări teoretice asupra propriului travaliu artistic sau asupra travaliului artistic general. De aceea un loc privilegiat îl ocupă în această antologie esteticienii (M. Ralea, T. Vianu ș.a.), dar și scriitorii așa-numiți „de concepție" (Eminescu, Ion Barbu, și mai puțin G. Coșbuc sau G. Bacovia). Totodată, nici un nume „absent" nu reflectă rezultatul unei judecăți de valoare, o antologie pe o temă fixă fiind circumstanțiată prin însăși condiția ei. Există, pe de altă parte, mari creatori, ca Ion Creangă, N. Iorga ș.a., pe care a trebuit să-i lăsăm la o parte, deși au realizat, toți, operă genială. În cazul lui Iorga e vorba de cunoașterea și reflectarea istoriei, temă pe care, firește, antologia a reținut-o. Dar pe Creangă, ca să ne oprim la el, istoria literaturii îi remarcă în-exclusiv pentru tehnica scrisului, nu și pentru încercarea (nici nu a încercat !) de a-și explica natura proceselor. „Plăcerea stîrnită de ascultarea scrierilor lui Creangă — scrie G. Călinescu — nu e o plăcere de recunoaștere a adevărului, ci una de rafinament erudit. Nici un om cu gust nu citește această operă pentru ca să ia cunoștință de «întreaga înțelepciune populară, așa cum a fost cristalizată de veacuri în proverbe și zicători». Dimpotrivă, în loc să fie educativ, efectul acestei înțelepciuni este ilariant. Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume, paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată." Așa stînd lucrurile, orice din Creangă ar fi putut fi antologat (tot așa Slavici și I. L. Caragiale), dar nu acesta era și scopul nostru ; noi am urmărit, repetăm, numai semnele, formulate cît de cît sistematic, ale conștiinței teoretice și estetice. Sigur că

aceste semne, în poezie mai ales, apar şi uşor „codificate", exprimate adică sub aripa metaforei. Cînd a fost cazul, le-am cules ca atare.

Cu privire la literatura română contemporană, observaţia că o antologie completă ar fi dus la retipărirea ei se menţine. Selecţia, căreia fiecare dintre noi i-ar putea aduce îmbunătăţiri, stă mai curînd sub semnul *varietăţii de perspectivă* pe care am căutat-o. Dacă prin condiţia ei antologarea implică subiectivitatea, *tema* — oricare ar fi aceasta — apare ca un factor de obiectivizare. Absenţele, cîte se vor mai descoperi, nu se pot considera decît în raport cu tema, şi nu cu afinităţile noastre faţă de un autor sau altul.

Se impune încă o precizare. Spre a orienta pe cititor, am dat fiecărui text, în paranteze drepte, subtitluri extrase din autorii înşişi, care pot constitui, după caz, „chei" ajutătoare la descifrarea temei ; uneori, aceste titluri reproduc fidel propoziţii din textele puse în discuţie. Referitor la poezia antologată, ne-am mulţumit să subliniem cîteodată, în acelaşi scop, versurile sau strofele cu precădere reprezentative.

Braşov, mai 1974

M. N. şi A. I. B.

MACARIE

CRONICA

[Să nu las lucrurile să fie acoperite de mormîntul uitării]

Cele de pînă aici au fost povestite cu meșteșug și bine alcătuite de scriitorii dinaintea noastră, care ni le-au lăsat cu multă cinste nouă, copiilor lor ; iar cine anume s-a trudit cu ele ne este cu totul necunoscut, se vede însă că iubitori de bine.

Să ne străduim dar și noi cît ne stă în putere, întrucît ne-am apucat de aceasta, și să aducem firul povestirii pînă la domnia din vremile noastre, nu fălindu-ne cu înflorituri ritoricești, ci împlinind porunca domnească a lui Petru cel ales, cel cumplit pentru dușmani, fiul lui Ștefan voievod cel Viteaz, și a marelui său logofăt, chir Teodor. Căci au poruncit nemerniciei mele, celui mai de pe urmă dintre ieromonahi, smeritul Macarie, să nu las ca lucrurile întîmplate în vremile și domniile trecute și ajunse pînă la noi să fie acoperite de mormîntul uitării, ci să le trec în letopiseț, dar nu așa ca prin scurtime să pară că sîntem nevoiți a vîrî din nou sabia în teacă, nici ca lungind vorba să pară că golim rîul cu lingura [...]. Să începem dar a împodobi cununa povestirii cu vorbe în aur împletite și a împlini datoria poruncii.

(Vezi *Literatura română veche* [1402—1647], I, ediție îngrijită de G. Mihăilă și Dan Zamfirescu, Editura Tineretului, 1969, p. 172.)

CORESI

DOJANA CETITORILOR

[Cine cetește să înțeleagă]

Den mila lu Dumnezeu, eu, Diiacon Corese, deac-am văzut că mai toate limbile au cuvîntul lui Domnezeu în limba lor, numai noi rumânii n-avem — și H[risto]s zice, M[a]th[ei] 109, cine ce-

tește să înțeleagă, Pavel ap[o]s[to]l încă scrie, la Corintom 155, că întru besérecă mai vîrtos cinci cuvinte cu înțe[le]sul mieu să gră[e]sc, ca și alții să învăț, decît un tunérec de cuvinte neînțélese într-alte limbi —, drept acéia am scris cum am putut *Treteevanghelul* și *Praxiul* rumânéște. După acéia, deaca am văzut jelaniea a mulți preuți de Tîlcul ev[an]g[he]liilor, cum să poată și ei propovedui și a spune oamenilor învățătură după cetitul ev[an]g[he]liei, așa am aflat acéste tîlcure ale ev[an]g[hel]iilor pre dumineci prespre an, scoase den scriptura prorocilor și ap[o]s[to]lilor și celor sf[i]nți părinți, și deac-am cetit, bine am ispitit și socotit și am aflat că toate tîlcuesc, adeverează și întăresc cu scriptura sf[î]ntă și mie tare plăcură (și am scris cu tipariul voao, fraților) rumânilor, să fie pre învățătură. Și vă rog, ca, frații mei, să cetiți și bine să socotiți, că veți vedea voi înșivă cum că e mărgăritariul și comoară ascunsă, M[a]th[ei] 55, veți afla într-înse desvătată. În 20 de cărți atîta învățătură chear nu vreți afla ca în această carte. Și cine va ceti pînă la sfîrșit că va afla cu adevăr că e așa. Că această carte arată-ne noao păcatele noastre și ne învață cumu ne turnăm și ne pocăim și unde putem afla ertăciunea păcatelor noastre și pren ce putem merge la împărățiia ceriului și alalte mai toate ce trebuiaște a ști creștinilor. Ce, frații miei, unde ceartă această carte pre vlădici, episcopi, popi, călugări și pre domni, nu ceartă pre cei buni, ce pre răi. Bunii să nu ia pre sine, și carii vor fi cu vină certați, ei se pocăiască și să lase răutatea și să îmble cu dereptate. Amin.

Chelciug și banii pre acest lucru înduratu-se-au a da jupînul Foro Miclăuș.

Slava tebe, gospodi.

(*Op. cit.*, vol. I, pp. 301—302.)

UDRIȘTE NĂSTUREL

EPIGRAMĂ

Ce vrea să însemne acest nume Elena ?
　　În sufletul meu căutat-am și am aflat
Că la greci este Eleos, ce-nseamnă milă.
　　Bine a zis odată a lui Platon înțelepciune
Că *a numelui punere nu se face după voie,*
　　Ci după firea lucrului se poartă numirea.
Vezi cît de potrivit se unește
　　Elena cu Eleos, căci a ei milostivire

Este acum atît de mare pentru toate bisericile tracice
Și pomenirea ei de către acestea e mare și nemuritoare.
Penticostar este cincizeci, număr desăvîrșit,
Zis cu alte cuvinte și preafrumos
De prea înaltul teolog. De aceea s-a și tipărit
De dînsa cu cuviință și s-a pregătit.

(*Triod-Penticostar,* Tîrgoviște, 1649.
Op. cit., vol. I, p. 274.)

DIMITRIE CANTEMIR

METAFIZICA

[Tot ce se cunoaște prin simțuri nu este cunoașterea simplă a lucrurilor]

CARTEA II

Creațiunea sacră a universului

Capitolul I

Se închipuie că simțurile pot cunoaște știința sacră, dar nu știu pînă unde strălucește imaginea ei între simț și intelect.

Destul de perfect, întru cît îmi dicta metoda mea, fusese zugrăvit chipul bătrînului, deși conștiința intimă îmi critica strașnic defectele lucrării. Așteptam cu nerăbdare să văd cum se va dezlega această chestiune, și, pe cînd eram scufundat în tot felul de gînduri, bătrînul acela niciodată destul de venerat îmi zise :

— „Să privim, fiule, și să consultăm proba acestei oglinzi — căci se părea că are o oglindă lipită în piept și crescută acolo din naștere. — Iată portretul făcut de tine ca să-mi semene, seamănă cu celelalte portrete, nu atît pictate, cît închipuite mai înainte, dar cu mine nu seamănă deloc. Dacă vrei să afli de ce nu seamănă, se cuvine mai întîi să afli că tu n-ai cunoscut alte colori decît pe acelea învățate de la profesorul tău, care ți le-a dat așa cum le-a primit de la cei mai vechi. Apoi — lucru care este și mai rău — nepricepuții aceia au numit colori o materie așternută accidental

și n-au cunoscut substanța reală, nici ceea ce este dincolo, între substanță și accident, adică esența, și aș vrea să știi, că de monarchia acestei esențe aparține și chipul meu.“ [...]

Capitolul II

Tot ce se cunoaște prin simțuri nu este cunoașterea simplă a lucrului [...].

Bătrînul îmi zise apoi :

— Din exemplul portretului examinat adineaori, pentru că nu-mi seamănă, ai ajuns întrucîtva la percepțiunea defectului artei tale ; acum însă, repetînd examinarea, orice vei constata, să știi că sînt umbre simbolice ale părților mele coexistente. Zic umbre simbolice, fiindcă imaginile pure și esențiale ale lor sînt arătate nu atît prin misterul începutului lor, cît pînă la punctul în care pot fi prinse și pricepute de voi ; altminterea simpla înțelepciune singură poate da pe față și dezvălui celor demni părți din adevărul singur și simplu, după bunul său plac. De asemenea, dacă un lucru creat ar ști sau ar bănui, ca lucru necreat, ceva despre esența simplicisimă a altui creat, chiar mai mic decît el, aceasta ar fi cel mai patent blestem și nelegiuită ponegrire față de creator. Ba încă, bazat pe adevăr, voi spune ceva și mai profund ; creatul, ca creat, nu numai că nu poate avea știință simplă și pură despre alt lucru creat, dar însuși Creatorul nu poate înălța pe o creatură pînă la o astfel de știință ; nu poate, zic, creatul să știe simplu despre un alt creat, căci el însuși nu este simplu, ci este compus din intelect și simț. [...] Așadar de aici se deduce, că dacă este imposibil a ne ridica pînă la cunoașterea simplă a lucrurilor prin ajutorul simțurilor, rămîne ca cel creat cu ajutorul simplicității intelectului, să vadă pe Creator cum este, așadar... să le cunoască pe toate în mod prezentativ cum sînt. [...]

...Noi însă, urmînd ceea ce ne învață adevărul și ne povățuiește experiența zilnică, zicem că sînt patru formele lucrurilor, deosebindu-se esențial între dînsele.

Una este ca și mută și curat obscură, totuși este mai mult sau mai puțin luminoasă, după proprietatea ei specifică și diferită, ca de ex[emplu] stînca, piatra, gema, metalul și alte asemenea lor, care de abia dau vre-un semn de viață, dar totuși prin notele forțelor vitale, declar că trăiesc și îndeplinesc funcțiunea formei esențiale proprii. La acestea se adaugă cele născute din vegetabile, cum sînt oasele, lemnele uscate și toate cele ce prin artă sînt reduse la o formă specifică. Această formă, pentru că în adevărat atribuie lu-

crului pe „a fi", al său, este cu adevărat și se numește forma esențială. Aici se cuvine a ști că intră formele pe care am zis că le produce arta, nu ca figuri geometrice, dar întrucît sînt înțelese ca o transformare a materiei. [...]

(În: D. Cantemir, *Metafizica*. Din latinește de Nicodim Locusteanu. Cu o prefață de Emil Grigoraș, București, Editura „Ancora", f.a., col. „Biblioteca Universală". Cap. VIII, pp. 56—59, 270—271.)

ISTORIA IEROGLIFICĂ

[O istorie pre cît ieste de adevărată, pre atîta ieste și de minunată]

[...] Dară să vă aduc o istorie a lui, carea mai demult au făcut, carea pre cît ieste de adevărată, pre atîta ieste și de minunată. Și precum vrédnică ieste a să asculta, mi să pare că cu toții o viți lăuda (căci istoricul adevărat — adecă carile istoriia adevărat precum s-au avut istorisește — lauda împreună cu făcătoriul împărțește, căci cela au ostenit lucrul a săvîrși, iară cesta au nevoit în veci a să pomeni. Și încă mai mult pre scriitorii decît pre făcătorii minunelor fericiți și lăudați a numi voiu îndrăzni. Căci după armele și faptele iroilor, condéiele istoricilor de nu s-ar fi pre alb clătit, încă de demult și lauda numelui lor deodată cu oasele țărna o ar fi acoperit. Și așé, acéia au fost a lucrurilor făcători, împreună și muritori, iară ceștea numelui au fost înoitori și în véci stăruitori).

(partea a II-a, p. 91)

[...] (căci de multe ori ce ieste scădzut în fire, meșterșugul cumsăcade plinéște) [...]

(partea a II-a, p. 93)

[...] Pentru aceasta și într-acesta chip a celor vechi și fericiți iroi numere (căci fericirea devărată cu cît să vechește, cu atîta mai mult să fericește), carile de atîția mii de ani și pănă acum din iscusit condéiele scriitorilor, din tocmite verșurile stihotvorților, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloa-

telor bună pomenirea numelui nici s-au părăsit, nici în veci să va părăsi. Care lucru vie icoana vrédnicelor sale suflete și deplină pildă următorilor săi ieste (căci toată omeniia și vredniciia omenească într-aceasta să plinéște, ca pre neputincios să agiute și neștiutoriului nu numai cu cuvîntul, ce mai vîrtos cu fapta pildă aievea să să aréte). [...]

(p. 107)

[...] (că toată prostimea lucrurilor vădzînd precum sînt le știu, iară filosoful din ce și pentru ce așé sînt cunoaște) [...] (că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi, iară cei necunoscători mai tare dulceață în basnele băbești decît în sentențiile filosofești află).

(p. 108.)

(În : D. Cantemir, ***Istoria ieroglifică.*** Fragmente. Vol. I. Ediție îngrijită și studiu introductiv de P.P. Panaitescu și I. Verdeș, București, E.P.L., 1965.)

SCARĂ A NUMERELOR ȘI CUVINTELOR STREINE TÎLCUITOARE

argument	lăt.	Dovadă, cuvînt, voroavă doveditoare.
dialog	el.	Voroavă carea ieste tocmită cu întrebare și răspundere.
eleghii	el.	Un fel de stiluri amestecate.
enthimema	el.	Siloghism ritoricesc.
exighisis	el.	Tîlcuire, tălmăcire, dezvăluirea voroavei ascunse.
idea	el.	Chipul a fietecui lucru pre carile mintea plăzmuindu-l ca cum ieste îl informuește.
ironic	el.	Cuvînt cu carele lăudăm pe cel de hulă și hulim pe cel de lăudat în șagă.
comedie	el.	Figuri, voroave carile scornesc rîsul și închipuiesc istoriile adevărate.
melodie	el.	Cîntare alcătuită, dulce, frumos tocmită.
modul	lăt.	Chipul, mijlocul, leacul lucrului greu.
palinodie	el.	Cîntarea, cuvîntul carile de multe ori același să proftoiește.
paradigmă	el.	Pildă, asămănare a cuvîntului, arătare prin chipurile știute.

paremie	el.	Cimilitură, cuvînt alta tîlcuind, dzicătoare.
period	el.	Drumul carile, întorcîndu-să, iarăși de unde au ieșit să întoarce, încungiurare, împregiurare.
ritor	el.	Cela ce știe meșterșugul a vorovi bine, bun de gură.
sentenție	lăt.	Sfatul cel mai de pe urmă. Cuvînt carile întralt chip nu să mai poate muta, ales.
solichismos	el.	Cuvînt carile nu ieste după canoanele gramaticăi.
simfonie	el.	Tot un glas, tocmirea la cuvînt, la glas.
tropuri	el.	Chipuri, mijloace, lesniri, împădobiri ritoricești.
fantazie	el.	Părere, închipuirea minții.
figură	lăt.	Chip, formă, schizmuirea trupului.
theatru	el.	Locul privelii în mijlocul a toată ivala.
harmonie	el.	Cîntare dulce, după meșterșug tocmită.
himera	el.	Dihanie carea în lume nu să află, ciuda nevădzută, neaudzită, afar din ființă.
ypervolicești	el.	Laude preste putința firii, cînd dzicem : frumos ca soarele, mînios ca focul, înger pămîntean.
ypothetică	el.	Întrebare supusă, carea dzicem : de va fi așé, va fi așé.
ypothesis	el.	Supunere, lucrul pre carile altele să sprijinesc. Așijderea, ypothesis să înțelege arătarea și materia, carea cele mai de treabă capete supt dînsa strînge, iar la ritori să înțelege întrebare hotărîtă și sfîrșită, pre lîngă carea toate mărginile întrebării să învîrtăjesc.

(În : D. Cantemir, *op. cit.*)

ANTIM IVIREANUL

CUVÎNT DE ÎNVAȚATURA LA DUMINECA LASATULUI SEC DE BRÎNZĂ

[Undița cuvintelor]

Fieștecare vînătoriu îș gătește sculele și ciniile meșterșugului său, adecă cel ce prinde pasări zburătoare face lațuri, clucse și mreji ; iar cel ce vînează hiară sălbatece îș face pușcă, cursă de hier, gropi și altele ca acestia. Așijderea și păscariul îș face undițe, cîrlige,

plasă, sac şi cîte îl învaţă meşteşugul său, ca să dobîndească şi să cîştige ceia ce pohteşte ; iar cel ce va vrea să vîneze oameni, cu ce scule socotiţi că ar putea să-i vîneze ? (Că oamenii încă să vînează şi să prind ca şi peştii, după cum zice H[risto]s la [sf]î[nta] *Ev[an]g[he]lie,* la al. 4 cap. al lui Matthei : „Veniţi după mine şi vă voiu face pre voi păscari de oameni".) Nu socotesc cu alt cu nimic ca să-i poată vîna, fără numai cu învăţătura şi cu cuvîntul. Căci pentru om nu iaste nici undiţă, nici vreun feliu de mreajă, ca învăţătura, cea împletită de cuvinte cu carele să vînează şi să uneşte cu D[u]mn[e]zeu şi să ferіceşte cu dînsul, în veci ! Această mreajă a învăţăturii, punîndu-să din dreapta şi din stînga, iaste foarte de folos şi pentru ceste de acum şi pentru cele ce vor să fie.

Această undiţă a cuvintelor şi cu mărturiile d[u]hului sf[î]nt prind pre om dintru adîncu păcatelor, ca pre peştele dintru adîncul apei şi-l scoate la lumina cunoştinţei de D[u]mn[e]zeu. Deci pentru aceasta, bl[a]g[o]s[lo]viţilor creştini, cîţi v-aţi adunat astăzi la această cuvioasă şi sufletească adunare, am datorie, ca un păscar sufletesc ce m-au rînduit D[u]mn[e]zeu ca pre un nevrednic, să întinz mreaja învăţăturii şi să puiu undiţa cuvîntului înaintea dragostei voastre şi, ajutorînd iubitoriul de oameni, D[u]mn[e]zeu, am nădejde bună şi făr' de îndoială, cum că voiu scoate dintru adîncul turburăciunii păcatul mult vînat, căci cunosc voinţa inimii voastră cea bună şi dragostea ce aveţi spre ascultarea celor de folos, cu care vînat voiu putea face masă cinstită şi desfătată lui D[u]mn[e]zeu. Că nu să bucură nici să veseleşte D[u]mn[e]zeu cu altcevaş mai mult ca cînd s-ar întoarce cineva din cei păcătoşi dintru greşalele lui la pocăinţă, după cum zice la sf[î]nta Ev[an]g[he]lie : „Că mare bucurie să face în ceriu pentru un păcătos ce să căiaşte" ; şi iarăş prin rostul pror[o]cului zice D[u]mn[e]zeu : „Că nu voiesc moartea păcătosului, precum pohtesc să se întoarcă şi să fie viu". Pentru aceasta dară, vă pohtesc ca să vă deşchideţi urechile inimilor voastre şi să ascultaţ cuvintele ce voiu să grăiesc, pentru ca să vă folosiţi voi cu ascultarea şi eu cu zisele. Că zice Pavel ap[o]st[o]l[ul] : „Fericiţi cei ce grăiesc în urechile celor ce ascultă" ; şi apoi trebuie să faceţi roadă sufletească din cele ce veţ auzi, pentru ca să nu vă fie ascultarea şi osteneala în deşărt, că arătîndu-vă ca pomii cei făr' de roadă şi ca viţele cele sterpe, ce folos veţi avea de ascultarea voastră şi de osteneala ce aţ făcut ? [...]

(În : Antim Ivireanul, *Predici.* Ediţie critică, studiu introductiv şi glosar de G. Strempel. Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1962, pp. 166—167.)

IOAN CANTACUZINO

RĂSUFLARE *

[...] Ver ce neam ce-n lume vie
Are-ndemn la stihurghie.
Și sălbatic încă cîntă,
Firea însă lui cuvîntă.
Iar noroade pricepute
Au fătat cu multe cute
Chibzuirea lor cea-nnaltă,
Dînd poezii drum să saltă,
Piste munți, pîntre flori,
Piste ape, pîntre nori.
Au întrupat ne-ntrupiri,
Au iconit nevediri...
Limba noastră prea puțină
Nu-i a nimui proastă vină,
Căci însoață rău cuvîntul
În pîrlejul ce dă gîndul.
Mai cu vreme, și cine știe,
Prisosire poate să vie.
Că scriitorii împodobesc
Limba, patria-și slăvesc.

(În : *Poezii noo*, Iași, [Dubăsari ?], f.a. Apud : Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. a II-a, E.P.L., 1962)

DINICU GOLESCU

ÎNSEMNARE A CĂLĂTORIEI MELE

[Pictura ca imitație]

[...] Altă cadră, o fereastră zugrăvită cu fofezele deschise și un cap de om scos pe fereastră, să uită afară. Această cadră, de nu ar fi în odaie unde sînt mulțime de cadre, ci ar fi potrivită la o

* În înțelesul de atunci : destăinuire.

fereastră de casă, nu numai orice trecător îl va socoti de viu și i să va închina, ci adevărat, chiar zugravii ar păți această înșelăciune. Căci cu toate că fieșcare vede cadra cu pervazuri de lemn, și tot unii întreabă să nu cumva să fie cap adevărat bălsămuit și denadins cu vreun mijloc potrivit acolo, și de le-ar fi slobod a[r] și pipăi cu mîna.

(Fragment. În : *Însemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*. Ediție îngrijită de G. Popp, București, 1964, E.P.L., col. „B.P.T.", p. 263.)

ANTON PANN

DESPRE ÎNVĂȚĂTURĂ

Ce înveți la tinerețe, aceea știi la bătrînețe.
Omul în copilărie lesne-nvață orce fie.
Meșteșugul la om e brățară de aur.
Nici un meșteșug nu e rău, ci oamenii sînt răi.
Cine învață la tinerețe se odihnește la bătrînețe.
Calul bătrîn nu se învață în buiestru.
Cine știe carte are patru ochi.
Dar
Orce cu bătaie de cap să dobîndește,
Pe drumuri nu să găsește.
Procopseala nu să cumpără cu bani, ci să cîștigă cu ani.
Banii nu aduc procopseala, ci procopseala aduce banii.
Omul cît trăiește învață și tot moare neînvățat.
Nimenea nu poate să zică : acum le știu toate.
De aceea
La orce treabă, pe Stan pățitul întreabă.
Că
Cine întreabă nu greșește,
Orbul cu întrebarea a nemerit Brăila.
Dar
Nu cere de la prost învăț și de la bătrîn băț.
Că
Orb pe orb povățuind, cad amîndoi în groapă.
Orbul își caută acul în aria cu paiele și surdul îl povățuiește unde sună.
Nu cine trăiește mult știe multe, ci cine umblă mult știe multe.

Mult trăiești, multe auzi ; mult umbli, multe vezi ;
Mult trăiești, multe pătimești ; multe greșești, multe-nveți.
Iar
Găina care clocește niciodată nu e grasă.
Dar și
Piatra care se rostogolește din loc în loc nu prinde mușchi.
Toată musca nu face miere.
Toate străchinile nu sînt pentru ciorbă.
Procopseala nu e cîrpă să o mototolești și să o bagi în sîn.
Că
Unde nu e cap, vai de picioare.
A lipsit de acasă nuoauă ani și s-a întors cu doi bani.
S-a dus bou și s-a-ntors magar.
Căci
Omul sfințește locul, iar nu locul pe om.
Toată lumea este școală.
Și
Vremea învață pe aceia ce n-au dascăl.
Adică :
Nevoia învață pe om și nuiaua pe copil.
Ursul nu joacă de voie, ci de nevoie.
De aceea
Pisica rîzgăiată nu prinde șoareci niciodată.
Și
Copilul nepedepsit rămîne neprocopsit.
Copilul rîzgăiat rămîne neînvățat.

(În : Anton Pann, *Scrieri literare*, ediție îngrijită de Radu Albala și I. Fischer, E.P.L., București, 1963, pp. 141—142.)

IOAN BUDAI-DELEANU

EPISTOLIE ÎNCHINĂTOARE

Cătră Mitru Perea, vestit cîntăreț !

[Cel ințălept va ințălege]

[...] În cît e pentru firea aceștii alcătuiri a mele, adecă a *Țiganiadei*, am să-ți aduc-aminte cum că eu învățînd lătinește, italienește și franțozește, întru care limbi să află poesii frumoase, m-am

îndemnat a face o cercare : de s-ar putea face ș-în limba noastră, adecă cea românească (căci a noastră cea țigănească nu să poate scrie și puțini o înțăleg), cevaș asemene ; ș-am izvodit această poveste pe care după limba învățată am numit „poemation“ — adecă mică alcătuire poeticească întru care am mestecat întru adins lucruri de șagă, ca mai lesne să să înțăleagă și să placă. S-află într-însa și critică, pentru a cării dreaptă înțălegere te poftesc s-adaugi oarecare luări-aminte, căci știu bine că vei înțălege ce am vrut eu să zic la multe locuri.

[...] Însă tu bagă samă bine, căci toată povestea mi să pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțăleg ș-alții, carii tocma așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecînd. Cel înțălept va înțălege !...

În urmă trebuie să știi, bade Pereo, cum că această operă (lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și orighinală românească. Deci, bună sau rea cum este, aduce în limba aceasta un product nou. Soiul acestor feliu de alcătuiri să cheamă comicesc, adecă de rîs, și de acest feliu să află și într-alte limbi. Însuș Omer cel vestit, moșul tuturor poeților (cîntăreților în stihuri), au alcătuit *Bătălia șoarecilor cu broaștele*. Deci Omer este de bună samă începătoriul, precum aceii înaltei neasămănate poesii, ce s-află în *Iliada* și *Odiseea*, așa și aceștii mai gioase șuguitoare a noastre. După dînsul, în cît știu, au scris Tassoni italienește un poem, *La secchia rapita*, adecă vadra răpită, și precum înțălesăi, în aceste zile un abate Casti, acum pe vremile noastre, încă au alcătuit o asemene istorie, ce au numit-o *Li animali parlanti*, adecă jivinile vorbitoare. Numai cît povestea lui nu atîrnă pe temeiu istoricesc ca a noastră. Iară să fie alcătuit cineva ceva despre țigani, n-am cetit nice într-o limbă. Doară pentru că la alte neamuri evropești puțin sînt cunoscuți țiganii, și pentr-aceasta o alcătuire ca aceasta la dînșii n-ar avea haz. Dară la oamenii din țara noastră, care treiesc cu țiganii și le cunosc firea, nu poate să nu fie primită o izvoditură ca aceasta, cu atîta mai vîrtos, cu cît eu m-am silit în cît era cu putință, a metahirisi multe cuvinte și voroave după gustul țigănesc, mai vîrtos unde vorbesc țiganii între sine.

(Fragment. În : I. Budai-Deleanu, *Țiganiada*, vol. I, E.S.P.L.A., București 1956, col. „B.P.T.“, pp. 42—43 și 43—45.)

ANDREI MUREŞANU

ARȚILE SAU MĂIESTRIILE CELE FRUMOASE

[Arta presupune știință]

[...] Artă sau măiestrie, cum i-a zis românul, se numește tot ce poate produce omul cu mintea și puterile sale trupești și sufletești, într-un mod care să ne poată stoarce admirațiunea și încîntarea noastră. Așa zice românul în viața de obște despre un om ce cîntă frumos, despre un june ce saltă sau joacă cu tact și foc, despre un muzicant ce sună un instrument cu ghibăcie, că el cîntă, saltă au sună instrumentul cu măiestrie. O femeie ce coasă frumos, ce știe scoate fire și a le împlea cu feliurite flori, o numește cosetoreasă cu măiestrie. Cu un cuvînt, lucrul la care vedem că omul lui a întrebuințat o istățime deosebită, a desfășurat un talent frumos, o agerime de minte îl numim lucru artificial sau maiestru. În înțelesul acesta ne vine la îndămînă a extinde însemnarea acestei vorbe pînă și la unele meserii mai fine, zicînd că ceasornicariul, strungariul ș.a..., cari se coprind cu unelte atît de delicate, lucră scule atît de filegrane, sînt artifici, iar nu meserieri. În zilele noastre avem, și de aici înainte vom avea și mai multe ocaziuni a vedea feliurimi de machine, care, prin ingenioasa lor așezare și compusețiune, produc în cîteva oare, cu ajutoriul de doi-trei oameni, atîta lucrare, cîtă nu se putea cîștiga mainainte prin sute de oameni în mai multe zile. Pe aflătoriul unei asemenea machine avem toată dreptatea a-l numi artist sau om măiestru. Am citit, sau, neștiind a citi, am ascultat cu multă plăcere la citirea au cîntarea unui vers frumos, ce vorbea despre o materie care ne interesa din inimă, și pe poetul sau urzitoriul acestui vers au cîntec l-am încărcat cu laude și l-am numit fără îndoială artist în feliul său. Am văzut o icoană sau portretul unui bărbat nouă cunoscut, și ne-am mirat de maiastra mînă a zugravului sau pictorului care l-a știut nimeri atît de bine. Am ascultat de multe ori cîte la un țigan — căci românului pînă acum i-a fost rușine de această artă minunată — care ne trăgea dulce cu arcul pe vioară (diplă, ceteră, lăută), cînd de bucurie, cînd de întristare, și istățimea lui ne-a surprins întru atîta, încît am fost gata a ne împărți cu dînsul nu numai mîncarea și băutura, ci și banii din pungă. Am văzut pe un arhitect au păleri ridicînd cu multă măiestrie o boltă au o cupolă înfricoșată, sau trăgînd un pod măreț peste o apă ; am văzut iarăși pe un om întrăgînd un pod măreț peste o apă ; am văzut iarăși pe un om ghiboșat de spate tăind au scobind cu o dăltuță mică într-un stan

de marmoră au de piatră, și nu ne-am putut ascunde admirațiunea noastră, fără să ne luăm ocaziune a cerceta mai departe după una sau alta din aceste măiestrii, căci însemnătatea și importanța acelora încă nu o cunoaștem. Iată, dar, arțile sau măiestriile cele frumoase ! Dar unde se învață, cu ce preț se cîștigă acele și cine este chemat spre a lor îmbrățișare ?

Arta sau măiestria este o floare plăpîndă, care nu crește decît în pămîntul unde domnește dreptul și moralitatea, pacea, liniștea și securitatea publică, cultura și științele, adecă în viața cetățeană, într-un stat bine regulat și apărat de turburările și năvălirile celor neastîmpărați și neîmpăciuiți. Arta și științele sînt ramii uneia și aceleiași trupine, una umbrează, nutrește, coace sau aduce la maturitate pe cealaltă. Știința pășește de la unul la mulți, iar arta sau măiestria din mulți își alege pe unul, ea este știința întrupată. Mai mulți pot cunoaște o știință, însă nu toți sînt în stare a o aduce la atîta, ca să devină artiști sau maieștri în ea. Mulți filosofi au fost în lume, însă nu toți au pătruns cu știința lor, ca să deducă din aceea, fără a chema întru ajutori revelațiunea sau descoperirea, existința unui Dumnezeu adevărat. De aceea putem zice că arta presupune știință, însă știința nu totdeauna artă. Științele politice de stat ne învață a cunoaște statul, părțile din care este compus și deosebitele puteri ce lucră într-însul, iar arta sau măiestria statului se învîrte pe lîngă alte puteri mult mai fine, care țintesc a-i da lui viață și a-l conduce pe căi sigure. Statul se aseamănă foarte cu o clădire mare sau cu organismul trupului omenesc. Precum la clădirea unei case se întrebuie mulți oameni ca lucrători și naintători de zidire, iar artiști sînt numai aceia cari, ținînd înaintea ochilor planul clădirei, regulă deosebitele lucrări, spre a putea ajunge la ținta dorită ; precum în organismul ființei omenești nenumărate funcțiuni ale vieței umane se fac de sine fără știre și precugetare, și numai libera voință sau mintea poartă cîrma și se folosește de ele, așa merge și cu statul : o nenumărată mulțime de oameni adună întocma ca albinele mierea în coș, și numai aceia sînt artiștii statului cari, folosindu-se de aceste agregate, poartă cîrma cu tărie, după principele ce și-au propus de la început, spre a putea veni la limanul fericirei, care este și trebuie să fie ținta fiecărui stat.

Pînă aici am vorbit despre artă îndeobște, acum însă voim a reduce însemnarea lor la o sferă mai îngustă, adecă a vorbi despre arțile cele frumoase, care se numesc și liberale. Acestea sînt : poezia, muzica vocală și instrumentală, adecă cîntarea din gură au cu o unealtă, desemnul și pictura, arhitectura și sculptura, saltul, mimica și teatrul.

Cînd spiritul omenesc vine în atingere cu lumea simţirilor, pe loc se deşteaptă în el acea scînteie dumnezeiască, ce pînă atunci stătea ascunsă, care-l însufleţeşte şi îmbărbată ca să se încerce a păşi pe cîmpul uneia sau alteia din aceste arţi frumoase. Goethe, întrebat fiind ce este poezia, a răspuns : poezia este un simţement viu de a coprinde lucrurile din lume după toate împregiurările lor, şi puterea de a le reproduce sau răspica cu graţie şi suavitate. Apoi, ce se zice despre poezie se înţelege şi despre celelalte arţi frumoase. În această scurtă difiniţiune se coprinde foarte mult. Artistul va să zică trebuie să aibă voie şi putere, gust şi tact întru alegerea lucrului, o deosebită aplecare spre aceea coprindere, pînă cînd să poată aduce obiectul la o perfecţiune deplinită. Pentru aceea sînt aşa rare capitele d-operă în cîmpul arţilor frumoase, căci rar se întîmplă ca să se plinească toate condiţiunile aceste. Unul îşi alege o idee măreaţă, dar n-are chemare ca să o execute cu măiestrie ; celalalt începe cu măiestrie şi la urmă se pomeneşte în meserie. Arta are momentele sale de producere, întocma ca amorul, în care spiritul creator străbate în o parte a simţirilor, pe care o face purtătoare şi conducătoare de puterea sa. O lucrare numai atunci devine măiastră cînd puterile spirituale ce le-a întrebuinţat artistul lucră cu însufleţire asupra omului său, încît privitoriul se răpeşte şi fără voie de admiraţiune. Ce e drept, atîrnă mult şi de gradul culturei în care se află insul ce cearcă să judece acel cap d-operă, fie acela o persoană, fie un popor, o naţiune întreagă. Contimpuranii lui Omer cu mult au fost mai proşti decît să poată străbate în spiritul poeziilor lui ; Alexandru cel Mare, deşi geniu în rezbel, dar icoana lui Apele, ce-l înfăţişa la Efes călare, tot n-a ştiut-o stima şi preţui după cuviinţă, pînă cînd calul lui nu începu a rîncheza la calul cel zugrăvit, ca şi cînd ar fi văzut un cal viu, încît Apele avu toată dreptatea să zică lui Alexandru : „Împărate, calul tău mai mult se pricepe la pictură decît tu însuţi".

Artistul nu poate să nu vină în atingere cu tot ce este împregiur de sine. Pe el îl încîntă o frunză ce se mişcă pe un copaci, îl aduce la însufleţire o privire de pe un munte, o pasere ce zboară, ţinutul în care trăieşte, patria în care s-a născut ; pe el îl mişcă istoria, religiunea, ştiinţele, năravurile, drepturile, limba, monumentele poporului său, al cărui mădulari este şi el. Fantasia lui află nutrementul său spiritual în ideile şi părerile, judiţele şi prejudiţele, patimele de care este stăpînită soţietatea în care se află. Toate aceste însă atîrnă foarte mult de la întocmirea şi legile statului ce-l îndatorează. Deci n-are să ne prindă mirare dacă într-un stat, în care legiile lui nu sufăr o desfăşurare liberă a puterilor sufleteşti, vom căuta în deşert după artişti, bărbaţi cu renume în ştiinţe,

genii, mijlocitori de epoce nouă în privința propășirei și a perfecționărei de popoare. Cît de mult poate strica unui stat întreg un asemenea geniu, omuleț nebăgat în seamă, mai ales cînd lovește în inima unui popor ce geme subt jugul servituței, subt varga despotismului, nu cere trebuința a dovedi exemple culese din istoria timpului străvechi, ci ajunge dacă vom zice că un singur cîntec, *Marsileza* a fost în stare a insufleți pe poporul frîncesc ca să nu-i pese de foc și de sabie. De cîte ori nu s-a întîmplat ca o singură icoană înfățișătoare de starea poporului apăsat, au de despotismul cutărui bărbat, să facă mai mare mișcare și zguduire în masa poporului, decît sute de articuli scriși în spiritul opozițiunei și împărțiți fără plată între popor. [...]

(Fragment. În : Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*. Ediție îngrijită și prefață de D. Păcurariu, E.P.L., București, 1963, pp. 139—144.)

GH. ASACHI

ÎNAINTE CUVÎNT
(la Poezii, Iași, 1836)

[Poezia — product al cugetării]

Toate limbele au început a lor carieră literală prin poezie, pentru că simțirea, ce este a ei mumă, timpuriu să deșteaptă în om, cînd cunoștințile să cîștigă numai prin îndelungate ostenele.

Această plecare cătră versuire să însamnă și între români, mai ales de cînd raza culturei au început a ni lumina. De asemene au fost și acele întăi a mele îndeletniciri din care, ca o pîrgă literală, cîte au scăpat de focul anului 1827, cutez astăz a da la lumină următoarea culegere.

Îndreptat de pilde clasice și de firea limbei, m-am sîrguit a urma sistemei care cere ca poezia, ce este productul cel mai ales a cugetării prin simțire înălțată, să răsune prin ziceri elegante și armonioase, încît de asemene prelucrată fiind limba, va putea odineoare a să arăta vrednică de a ei strălucită spiță cu acea italiană.

Întăile mele compuneri românești sînt din 1812, din care unele pe rînd, răzlețite s-au fost publicat. Înaintindu-mă cu această cercare, în deosebite feliuri scrisă, doresc a îndemna pe iubitorii de

poezie ca prin a lor talant să îndeplinează un ram atîta de plăcut, carile spre bine va înrîuri asupra limbei și haractîrul compatrioților.

Ieșii, 1 martie 1836

(În : Gh. Asachi, *Opere*, vol. I. *Versuri și teatru*. Ediție critică și prefață de N. A. Ursu, Editura „Minerva", București, 1973, p. 475.)

ÎNAINTE CUVÎNT

(la *Lapeirus* *, Iași, 1837)

[Înfățoșînd întîmplări a oamenilor]

Scoposul teatrului este, prin mijloace desfătătoare înfățoșînd oarecare însămnate întîmplări a oamenilor, a-i învăța moralul, a-i face de a prețui virtutea și faptele cele lăudate, a defăima răul și a critica deprinderile vrednice de rîs, spre a se feri de ele ; într-un cuvînt, teatrul adaoge mult către sporirea civilizației unei nații.

(Fragment. În : Gh. Asachi, *Opere*, *op. cit.*, p. 108.)

GR. ALEXANDRESCU

CÎTEVA CUVINTE ÎN LOC DE PREFAȚĂ

[A atinge ținta adevărului]

— Pentru ce nu publici scrierile Dumitale, întrebai mai deunăzi pe un bărbat de spirit și de gust care ține ascunse în portofoliul său mai multe manuscripte de poezii. — M-am speriat, îmi răspunse, de cînd am văzut atîția poeți... Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De

* Scriere a lui Asachi, „dramă serie cu cîntice prelucrată de pe a lui Koțebue", jucată la 23 februarie 1837, la Iași.



unde vine aceasta ? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decît a prosatorului, după cum socotim cei mai mulți atunci cînd intrăm în cariera literilor cu toată încrederea juneței și neexperienței ; poate însă asemenea dintr-o lege înaltă care va ca poeții să fie cele dintîi instrumente ale geniului noroadelor, cînd geniul acesta începe să se deștepte. În adevăr, armonia avînd o atracție naturală pentru cei mai mulți oameni și versurile frumoase întipărindu-se cu lesnire în memorie, toți aceia care la începutul civilizațiilor simt sau cred a simți în sufletul lor o scînteie divină, aleg instrumentul acesta ca cel mai sigur, spre a-și răspîndi ideile lor. De aceea poezia e cea mai antică artă a spiritului omenesc ; de aceea legile popoarelor celor antice erau scrise în versuri ; de aceea în ierarșia literelor poezia are un loc așa de înalt. Ea face cea mai mare parte a gloriei națiilor ; și cele mai însemnate fapte, cele mai înalte descoperiri au trebuință de ajutorul ei ca să poată trăi. Dar cu cît arta este mai frumoasă, atît este mai anevoie ; cu cît sînt mai rari poeții cari au lăsat numele lor de veacuri, atît mai numeroși aceia cari s-au pierdut în adîncul uitării.

Faimosul Béranger, puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme și unul din capetele cele mai rezonabile ale Franței, zice că multe din cîntecile sale cele mici l-a costat duouă și trei săptămîni de lucru ; mărturisire ce dovedește cîtă strășnicie trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale ; căci arta este așa de întinsă și variată, frumosul are atîtea nuanse delicate și fugitive, lucrările imaginației atita trebuință de ale rezonului ca să poată ajunge ținta lor, care este frumosul ideal sau strălucirea adevărului, după cum zice Platon, încît nu este de mirare dacă desăvîrșirea lipsește la mulți, cărora însă nu le lipsește talentul, și dacă literatura noastră mai ales, a căria parte poetică nu se compunea pînă în anii din urmă decît de niște balade tradiționale, inspirații necultivate ale suferinței și ale naturei sălbateci, nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră n-a produs încă nici un cap d-operă care să poată sluji de model netăgăduit : acelea nu ies decît în literaturele formate și în limbile statornicite, după cum o știu cu osebire toți aceia care scriu, și prin urmare cunosc influența ce are limba asupra stilului.

Ce poci zice acum de poeziile mele ? O parte din ele s-au tipărit la Iași, în anul 1842, și de favorul de care mă bucuram atunci a contribuit negreșit la primirea ce li s-a făcut, după cum se întîmplă cu tot ce este poprit. Retipărindu-le acum, am șters pe unele, am vrut să îndreptez pe altele și am adăogat cîteva, între care unele sujeturi istorice de un interes național, și prin urmare

și mai puțin egoist ; căci eu sînt din numărul acelora care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele soțietății și să deștepte simțimente frumoase și nobile care înaltă sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici.

Sînt departe de a crede că am tratat aceste sujete cu tot interesul de care sînt priimitoare. Dar o scriere este totdeauna un mijloc de a face alta mai desăvîrșită, și eu voi fi cel dintîi a aplauda pe acela ce va face mai bine.

(*Prefață* la ediția din 1847, *Suvenire și impresii, epistole și fabule de Grigorie Alexandrescul*, București, Tipografia lui C. A. Rosetti și Winterhalder, 1847. În : Gr. Alexandrescu, *Opere*, vol. 1, *Poezii*. Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de Ion Roman. Buc., Editura Minerva, 1972.)

EPISTOLĂ D.I.C. *

[...] *Dar adeseaori poeții lucrurile zugrăvesc,*
Nu precum sînt în ființă, ci cum și le-nchipuiesc.
Și acei ce fericita neavere-au lăudat
Ale ei dulceți și bunuri nu crez să le fi gustat. [...]
Bine-ar fi dacă vederea aș putea s-o amăgesc,
Ș-un object ce urît este frumos să-l închipuiesc,
Dar măcar deși-nchiz ochii, nu poci imita de tot,
Pe modelul rătăcirei, pe viteazul Don Quichotte. [...]

(Fragment. În : Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, Ediție îngrijită de I. Fischer, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 108.)

EPISTOLĂ D.I.V. **

[...] Apoi vine cugetarea. P-al meu duh îl întreb : Știi
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii ?
Cîte planuri astă aspră idee mi-a stînjinit !

* Ion Cîmpineanu.
** Ion Voinescu.

Și din ce cărări plăcute cu putere m-a oprit !
Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător
Care neștiindu-și calea, fără povățuitor,
Se oprește p-o cîmpie, și cu totul întristat
Drumuri vede, dar nu știe care e adevărat.
Pleacă, se întoarce-ndată, se pornește iar pe loc,
Pierde vremea prețioasă și aleargă-ntr-un noroc.
Astfel sînt și eu ; ca dînsul totdeauna rătăcit,
Ca să nu-l pierz, lăsînd drumul, poate cînd l-am nemerit
. . . .
Patima inimei mele, chiar și streine nevoi,
A le pune pe hîrtie sînt silit fără să voi.
Apoi cînd în elegie destul nu poci să vorbesc,
Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc,
Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea
Și-mi ridică cu lesnire sarcină orcît de grea.
Lupii, urșii îmi fac slujbă, leii chiar mi se supun,
Adevăruri d-un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun.
Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,
Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim ;
Măcar că se află oameni care nu pricep de loc
Cum a putut să vorbească un sălbatec dobitoc,
Și care vin să te-ntrebe dacă e adevărat
Că în vremea veche ciinii au vorbit așa curat.
Însă, cum știi foarte bine, *adevărul dezvelit,*
Fără mască, între oameni lesne nu e priimit,
Și subt feluri de podoabe dacă nu îl tăinuiești,
Neînțeleapta lui ivire poate scump să o plătești.
Tu dar, care-ai zis odată cum că *neamurile-ncep*
Prin poezie ființa ș-a lor stare de-și pricep *,
Slăbiciunea muzei mele vină a o îndrepta ;
Căci de scriu astăzi în versuri, asta este vina ta.
Tu amorul poeziei mie mi l-ai însuflat,
Și exempluri îndestule de ce e frumos ai dat. [...]

(Fragment. *Op. cit.,* vol. I, pp. 100—101.)

---

* Vezi : *Cununa Cîrlovii* de Iancu Văcărescu.

COSTACHE NEGRUZZI

TRIIZECI ANI SAU VIAȚA UNUI JUCĂTOR DE CĂRȚ *

[Teatru ii o oglindă]

Teatru ii o oglindă. Tot ce este în lume, în istorie, în om, se prevede. El învie pe eroul mort și după trecire de veacuri îl aduce de înflăcărează iarăși simțirea și inima privitoriului. El înfruntează pe cêl rău, arătîndu-i subt o alegorie frumoasă toată urîciunea și despra duirea năravului sau, și criticînd pe cel trecut, lovește și arată cu degitul pe cel de față.

(Fragment. În : C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, *Proză*, E.S.P.L.A., București, [1957], p. 272.)

A. RUSSO

POEZIA POPORALĂ

[O largă prescriere de starea morală, de obiceiurile și de organizarea soțială]

I

Datinele, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat.

Din studiul lor ne vom lămuri despre originea limbei noastre, de nașterea naționalității române, de plecările naturei cu cari este înzestrat poporul, și de luptele ce le-au susținut coloniile romane pîn-a nu se priface în locuitorii de astăzi ai vechei Dacie.

Între diferitele neamuri răspîndite pe malurile Dunării, nici unul nu are, ca neamul românesc, o poezie poporală atît de originală, atît de variată, atît de frumoasă și atît de strîns unită cu suvenirile Antichității.

Născut din sînge meridional, strămutat de sub un soare fierbinte într-o țară nouă, neamul român a păstrat o închipuire fe-

---

* Prefață la traducerea cu același titlu a melodramei lui V. Ducange și M. Dinaur, publicată în Tipografia „Albinei", Iași, 1835.

cundă, vie, graţioasă, o agerime de spirit, care se traduce în mii de cugetări fine şi înţelepte, o simţire adîncă de dragoste pentru natură şi o limbă armonioasă, care esprimă cu gingăşie şi totodată cu energie toate aspirările sufletului, toate iscodirile minţii.

Să luăm de esemplu aceste versuri dintr-o baladă :

Viaţa omului
Floarea cîmpului !
Cîte flori p-acest pămînt
Toate se duc la mormînt ;

Însă floarea lacului
Stă la uşa raiului
De judecă florile,
Ce-au făcut miroasele !

Mult am cerceta în literaturile cele mai înaintate şi în operele poeţilor celor mai emininţi, fără a găsi o idee atît de minunată şi aşa de frumos zisă. O asemenea idee este rezumatul cuminţiei omeneşti, relevarea sîmţului de nemurire esprimat prin glasul poporului. *Vox populi, vox dei !*

II

Poezia poporală este întîia fază a civilizaţiei unui neam ce se trezeşte la lumina vieţii, iar cînd acest neam cade din vechea sa civilizaţie, poezia poporală devine *paladium* al limbei şi al obiceiurilor strămoşeşti. Pentru noi, ea este şi o fază, şi un paladium.

De vom deschide pre Virgil şi pre Ovid, ne vom găsi, pot zice, acasă la noi. Virgil, istoricul didactic şi poetic al vieţei agricole, autorul *Georgicelor,* descrie însăşi viaţa cîmpenească a românilor de astăzi. Ovid este izvorul credinţelor mitologice ce sînt răspîndite între noi prin poveşti şi tradiţii. În ele găsim, ca şi în gura poporului nostru, fete şi flăcăi schimbaţi în brazi, în păuni, în dafini, dobitoace cari grăiesc, păsări măiestre etc., etc.

Pe lîngă aceşti doi creatori de poezie antică s-a adăogit un al treilea poet, *păstoriul* cîmpiilor şi al munţilor noştri, care a produs cea mai frumoasă epopee păstorească din lume : *Mioriţa.* Însuşi Virgil şi Ovid s-ar fi mîndrit, cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică.

III

Poporul e un mare neolog, cînd îi face trebuință ; el răstoarnă sistemele învățaților, cînd ele nu sînt întemeiate pe logică, și își formează o limbă curată, espresivă, armonioasă, căci îi place armonia. El cată a cuprinde în puține cuvinte o lume de idei, fiind „vorba lungă sărăcia omului", adică sărăcia gîndului ; prin urmare tocmai în forma fazelor lui descoperim rudirea limbei noastre cu limba latină.

Poporul împarte poeziile sale în *cîntice bătrînești*, în *cîntice de frunză*, în *doine* și *hore*.

Cele mai multe balade ce le avem datează de la secolii XVI, XVII și XVIII, precum : *Toma Alimoș, Gruia Grozovan, Codreanul, Ghimciu, Novac* etc.

Soțietatea de pe atuncia era războinică ; toți oamenii era[u] înarmați și în picioare toate ideile pornite spre luptă cu dușmanii țării. Principatele noastre de-abia știau că au tractate cu țările vecine : lovirile erau zilnice cînd cu leșii, cînd cu ungurii, cînd cu tatarii, cînd cu turcii și, ce e mai trist, cînd chiar cu românii !

Arăturile se făceau cu o mînă pe coarnele plugului și cu una pe pală, căci tatarul sta la pîndă în marginea țării. Cînd tatarul prăda în țară, românul găsea cu drept să-și întoarcă paguba cu dobîndă : așa el era mai mult prin Buceag decît pe-acasă.

Cînticele bătrînești adeveresc cronicile, însă cînticele au un ce care te mișcă pînă-n suflet ; nu poți sta în neuimire, cînd auzi pre Gruia Grozovan zicînd :

Alei ! tu, Ghirai bătrîn,
Lasă cel hanger la sîn,
Că eu sînt pui de român
Și nu-mi pasă de păgîn !

Nu poți să nu admiri calul lui Codrean, care cînd fugea : „văile se limpezea !"

Nu poți să stai nesimțitor în auzul armoniei limbei poporului, cînd Toma Alimoș zice murgului său :

Așterne-te drumului
Ca și iarba cîmpului
La suflarea vîntului !

Frumoase timpuri de vitejie au fost acelea unde românul intra în doi ca în doisprăzece și unde hanul tatarilor trimitea *jalobă*

cătră domnii Moldovei, cu rugăminte ca să poroncească Grozovenilor de pe atuncea *de a nu li mai opri calea, cînd se întorceau cu pradă din Țara Leșească!*

Însă roata norocului se întoarce! Starea Principatelor se schimbă; neatîrnarea lor piere; poporul sufere, vitejia lui amorțește și trece de la gloate la cete, de la cete la indivizi, și prin urmare baladele strămoșești sînt înlocuite prin *cîntice de frunză*, cîntice hoțești.

IV

Poezia poporală este nu numai espresia cea mai vie a caracterului național, dar ea aruncă și o lumină asupra comerțului din timpurile trecute:

Măiculița tot mă-ntreabă,
Care muncă mi-i mai dragă?
Un cal bun de călărie
Și arme de Veneție.

Nici Miron, nici Niculcea, nici Urechie în cronicile lor nu pomenesc de comerțul venețianilor și al genovenilor cu țările noastre; însă cînticul poporal îndeplinește acea lacună cu două cuvinte.

El asemenea arată dragostea nemărginită a românului pentru frumusețele naturei, ca o moștenire virgiliană:

Primăvară, muma noastră,
Ia zăpada de pe coastă,
Iarba verde să mai crească,
Sufletu-mi să-mi răcorească;
Să-mi aud ceriul tunînd,
Să mai văd turme păscînd etc.

Este dar de nevoie a mai analiza simțirea în aceste rînduri și poetica lor frumusețe?

Este oare vreo introducere mai minunată în literatura modernă, un tablou mai omeric decît această strofă care începe un vechi cîntic haiducesc?

Sub poale de codru verde
O zare de foc se vede
Și-mpregiurul focului
Stau haiducii codrului!... etc.

Este mai simplă, mai colorată, mai frumoasă descriere decît aceasta din *Balada Badiului?*

Pe luciul Dunării,
La scursurile Gîrlii,
La cotitura mării,
Ian, mări, că mi-și venea...
Un caic lung, șinuit,
Pe dinăuntru poleit,
Cu postav verde-nvălit,
Și-n caic ședea lungit
Tăietorul frîncilor,
Măcelariul turcilor!... etc.

Poezia poporală se mai deosebește și prin o cunoștință psihologică, care denotă spiritul observator al poporului.

De voiește să arate cochetăria femeiască, cînticul zice :

Puica trece și zîmbește
Și-a mă zări nu voiește... etc.

În balada *Păunașul codrului,* femeia privind lupta pe moarte a doi voinici, carii o iubesc, zice cu mîndrie :

Din doi care-a birui
Eu cu dînsul m-oi iubi,
Bărbățel voios mi-a fi... etc.

La notițele prețioase despre relațiile (referințele) noastre politice și comerțiale, poezia poporală mai adaogă o largă prescriere de starea morală, de obiceiurile vieței intime și de organizarea soțială a Principatelor : prin urmare poezia poporală trebuie să fie obiectul studiilor noastre serioase, dacă vrem să aflăm cine am fost și cine sîntem.

Albia literaturii noastre e atît de îngustă, că de aș zice că mai nici o scriere nouă nu posedă condițiile unei scrieri nemuritoare, aș zice un adevăr supărător pentru tagma literaților, și adevărul, de cînd lumea, îmblă cu capul spart, însă mărturisesc că privind babilonia limbistică din zilele noastre, mă îngrijesc pentru viitoriul nostru literar și mă mîngîi numai cu credința că acest viitor își va găsi loc de scăpare în poezia poporală!

Îmi închipuiesc că sînt un străin sosit în Moldova sau în Valahia, cu dorința de a studia istoria, datinile, natura și geniul neamu-

lui românesc. Cumpăr o bibliotecă întreagă de cărţi scrise în feliurite jargonuri, istorie, poezie, jurnalistică etc.

Deschid o carte istorică, şi văd în ea nume, date, pomeniri de războaie, însă nici o idee de mişcarea soţială, de instituturi, de gradul civilizaţiei diferitelor epoce. Nemulţumit, mă duc să vizitez monumintele, doar voi descoperi un vestigiu din lumea trecută: monumintele lipsesc! Mă întorc deci la limba şi la literatura de astăzi! Aicia mă cuprind fiori de gheaţă!

Gramaticele îmi par nişte seci disertaţiuni de limbistică latină, franceză, italiană... însă nu adevărate gramatici româneşti.

Cercetez literatura şi dau de o amestecătură indigestă de limbile neolatine, de o sumă de idei luate fără nici un sistem de la străini, şi prin urmare nu-i găsesc nici un caracter original.

Undi este dar românismul? Unde să-l caut, pentru ca să-mi fac o idee esactă de geniul român?

Din întîmplare mă primblu într-o zi printr-un iarmaroc, şi deodată mă cred în altă lume. Văd oameni şi haine ce nu văzusem în oraşe; aud o limbă armonioasă, pitorească şi cu totul străină de jargonul cărţilor. De unde eram la îndoială dacă românii sînt o naţie sau o colonie cosmopolită modernă, un soi de Algerie franco-italiano-grecească, încep a întrevădea adevărul.

Iată un om cu fizionomia veselă. El intră într-o colibă de frunze, scoate de sub suman un instrument ce-i zice lăută, şi se pune a cînta. Mulţime de oameni se îndeasă împregiurul lui şi îl ascultă cu dragoste, căci el zice balade strămoşeşti!... Ochii-mi se deschid; o naţionalitate întreagă se dezvăluește în graiul, în hainele, în tipul antic, în cînticele acelor oameni.

Lăutariul cîntă:

Pe cîmpul tinechiei,
Pe zarele cîmpiei,
Răsărit-au florile
Odată cu zorile?
N-au răsărit florile,
Şi-au scos badea oile
De-au umplut văile... etc.

şi dinaintea mea se desfăşoară un tablou care mă încîntă; mai pe urmă lăutariul, vrînd să mă aducă în estaz, începe balada *Mioriţei*:

Pe-un picior de plai,
Pe o gură de rai,
Iată vin în cale,

Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei... etc.

Şi cînd el sfîrşeşte, toată nedumerirea s-a şters din minte-mi ; rămîn convins de naţionalitatea română, de geniul român, de adevărata literatură română.

Înţeleg dragostea românului pentru ţara lui ; îl înţeleg de ce zice el :

În neagra străinătate
Dorul m-apucă de spate.

Înţeleg puterea legăturilor de familie, cînd el suspină în modul cel mai poetic :

Bate vîntul printre brazi
Şi-mi aduce dor de fraţi ;
Bate vîntul printre flori,
Îmi dă dor de la surori ;
Bate vîntul printre munţi,
Îmi dă dor de la părinţi... etc.

Iată poezie ! iată adevărata literatură, de care se pot mîndri românii !

Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele îmi par mie poleite cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cîntecul ei este din rai !

(În : Alecu Russo, *Piatra-teiului. Scrieri alese.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de Geo Şerban, E.P.L., Bucureşti, 1967, pp. 267—275.)

D. BOLINTINEANU

BALADE POPULARE CULESE DE V. ALECSANDRI

[Orice creare este însoţită de noutate]

Mulţi au căutat să dea poeziei o definiţie. La această întrebare o sută de răspunsuri s-au întîmpinat, s-au izbit şi au pierit. Poezia este poezie. Iacă tot ce se poate zice, precum Dumnezeu este

Dumnezeu. Către acestea, ceea ce se poate afirma, primi, este că a face poezie este a creea; astfel, în timpii vechi, grecii numeau pe poet Piitis, creator.

Crearea este una din condiţiile sale cele mai necesarii. Poezia ce nu este o creaţie, nu este poezie; poetul ce nu creează, nu este poet, este cronicar, este ziarist, este grămătic, sau făcător de versuri şi de rime. Crearea este semnul geniului.

Numai crearea poate să ridice pe un poet, să nemurească operile sale. În Paris există o lume de poeţi ale căror opere apar şi trec, fără să fie citite decît de autorii lor. Cauza este că aceşti poeţi nu creez nimic, ei sînt nişte palide ecouri ale celor alţi poeţi. Dar cînd însă din această mulţime iese o operă cu semnul de creare, numele autorului ei devine îndată strălucit în toată lumea.

Ceea ce numim crearea sau născocirea, în operile poeţilor mari, are o infinitate de frumuseţi răpitoare, cum are soarele razele sele; cugetarea, simţimîntul, forma au fiecare frumuseţile lor dintr-o altă lume, parfumul lor ce ne spune că vin d-a dreptul din paradis.

Orice creare este însoţită de noutate; crearea la poeţii români este rară. Imitarea domneşte în cele mai multe opere. Astfel, cînd părură cîntecele poporale, culese, corectate şi parfumate de pana născocitoare şi ingenioasă a poetului Alecsandri, produseră o admirare generală, atît în România, cît şi în străinătate. Aceste cîntece sînt cugetările unui popor, în lunga sa viaţă printre timpi de durere, de teroare, de fericire, de bucurie; sînt culese şi strînse într-un buchet răpitor, cu miriade de colori şi de parfume, carı toate ne rechiăm cîte o idee. Şi, împreună, formez o lume magică, o lume nouă pentru noi, o lume de eroi, de martiri, de cîntători, de fecioare frumoase şi suave ca florile Carpaţilor.

Aceste cîntece făcură revoluţie în literatura română. Ele caută să aibă un loc în admirarea lumii, dacă nu mai sus, dar alături de Cîntecele Scoţiei, Romanţele Spaniei, Cleftele grecilor etc.

Fiece poemă este o creare aparte: nici una nu seamănă cu alta. Ar zice cineva că priveşte pe faţa unei giamii arabe, acele înflorituri ingenioase şi variate, sau în fundul unui daleoscop ce se înturnă neîncetat. Astfel, tînăra şi graţioasa poemă *Mioara* nu are nici un raport cu poema lui *Mihul copilul*. *Mihul* nu seamănă cu *Movila lui Burcel;* această din urmă n-are nimic care să recheame *Fata cadiului*. Şi astfel înainte, încît ar crede cineva că fiecare din aceste poeme a fost făcută de un autor în parte şi că nici unul din ei nu aveau cunoştinţă despre cele alte poeme. Singurul

raport însă ce poate să existe între aceste cîntece este numai sigiliul geniului ce le acopere pe toate și ne spune că autorul lor este nația.

(Fragmente din articolul publicat în *Albina Pindului,* 1869, 15 faurar, 1 martiu, 15 martiu, p. 456, republicat după moartea poetului, cu unele modificări, în *Albina Pindului* din 1 iuniu 1875, pp. 1—6. În : D. Bolintineanu, *Opere alese,* vol. II, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, pp. 314—316.)

LUI V. ALECSANDRI

Dar nu, iubite frate ! Tu ai o datorie
Frumoasă, sfîntă, sacră, spre dulcea poezie...
De aceea, către țelu-ți 'nainte să te-avînți.
Decît să fii ministru mai bine e să cînți
Un cîntec ce exprimă o-naltă cugetare. [...]

(Fragment. În : D. Bolintineanu, *Opere,* Editura de Stat pentru Literatură Științifică și Didactică, București, 1951, p. 185.)

CEZAR BOLLIAC

POEZIA

[Puterea și agerimea prismei poetice]

I

Originea poeziei atinge leagănul civilizației popullilor. Omul — sălbatec la începutul său ca și stîncele ce locuia, necunoscînd alte trebuințe decît paza lui, nutrit cu ierburile ce semănase mîna naturei subt picioarele lui, sau cu cărnurile bătînde ce rupea de pe fiarele sălbatice ca și dînsul, rătăcit în veci, fără idei, crud mai mult sau mai puțin după energia trebuințelor sale, după temperatura și rodnicia locurilor unde își tîra lunga sa copilărie — înceta de a trăi mainainte d-a ști c-a fost. Dar această stare a omului nu

putea fi eternă, căci într-însul era germinele armoniei și germinele armoniei este instinctul sociabilității. Tata a trebuit să se ție pe lîngă aceea ce purta rodul plăcerilor sale, și fiiul pe lîngă locul unde a văzut că au rămas oasele mumei. La glasul de bucurie sau de mîhnire au trebuit să concure pribegii cari s-au întîmplat împregiur, căci acel glas purta o melodie, și melodia atrage și îmblînzește fiarele. Acum oamenii trăia în cete, căci astfel se apăra mai bine de intemperii și fiarele ce-i amenința, și își înlesnea mai bine trebuințele. Ca să se înțeleagă între dînșii le-au trebuit sunete variate, și toată ideea ce ei dobîndeau trebuia să fie însemnată printr-un nou sunet, care sunet este o notă a armoniei.

Toți se unesc că Gangul și Indul au văzut mai întîi pe om a se deosebi de fiare și a porni spre sociabilitate pe glasul armoniei. Mai toate alegoriile, fabulele și maximile în care s-au depus primii grăunți de morală ce s-a insinuit în populi prin spiritul religiilor și-au avut izvoarele pe acești țărmi, sau, mai bine, s-au născut subt acest cer de pace unde inteligința umană a prins rădăcină pentru întăiași dată.

Cel dintîi om, sau oamenii pe carii îi mai țin minte tradițiile — pe carii i-au numit rînduri—rînduri Brahma, Moisi, Amon, Odin, Apolon, Prometeu — au fost poeți ; și glasul — prin care și-au supus contimporanii, i-au strîns în societate și au lăsat aforisme de frăție și morală între dînșii — a fost poezia. Prin poezie s-au transmis generațiilor posterioare toate experiențele ce rația omenească și-a tras din întîmplări și din cercetarea naturei lucrurilor. Toți legiuitorii vechimii au fost poeți : se dovedește din legiuirile ce au consacrat prin poezie. Zoroastru a zis în poezie : „Să bată legea pe ingrat. Să se desprețuiască mincinosul." Indianul a zis în poezie : „Oameni, fiți deopotrivă. Iubește virtutea pentru ea însăși. Renunță la fructul ostenelilor tale." Egipteanul a zis în poezie : „Onoară pe părinții tăi. Trăiește cu puțin." Minos a zis în poezie : „Legea declară infam pe acela ce n-are nici un amic". Solon a zis în poezie : „Fiiul ce nu apără pe tată-său să moară. Magistratul care se va îmbăta să bea otravă. Moarte soldatului laș. Legea dă voie oricui să omoare pe cetățeanul care stă neutru în mijlocul vrajbelor civile. Omul fără bune obiceiuri să nu poată guverna." Primul legiuitor al Romei a zis în versuri : „Onoară mica fortună. Omul să fie muncitor și ostaș." Anticii legiuitori druizi au zis în poezie : „Apărați muma voastră, patria voastră. Priimește femeia în consiliul tău. Onoară pe bătrîn."

În Indii, în acele clime de pace, dulci, poezia este mai fantască, mai ideală și în oarecare chip mai spirituală decît orice parte a lumii. Re[li]giile supernaturale s-au străbătut de brahmini. Zeii

cei roșii și albaștri, refletați din fenomenele naturei acelei clime, cu sute de brațe plană peste lumi ; bunul și rău se incarnează, își adun și își comandă trupele de elefanți, urși și maimuțe, și dau bătălii pe pămînt. „Vihnul, care trăiește în cer, veșmîntat în galben, cu brățare de aur, călare pe acvila Vinuteia — precum încalică soarele pe un nor — cu darda sa în mînă, se coboară, se încarnă — fără să părăsească cerul — în fiul lui Dazarata, subt numele lui Rama și vine să se lupte în lume cu spiritele maline."

Dar cu toate astea poezia fundează aci și toate instituțiile sociale, și toate științele. Prima condică, condica lui Manu, este scrisă în distihuri ; cel mai vechi dicționar cunoscut este în versuri. Și mai mult încă : toate conjecturele în Indiile antice s-au făcut în versuri, și cea mai sublimă morală se află în poezia indiană în versuri, mai-nainte de toate datele cunoscute : „Acela ce își împlinește datoriile fără a ținti la vreun interes, numai pentru amorul binelui și al echității, este fără pată, întocmai ca și floarea de lotos care iese curată din mijlocul apelor". „Cîtă stimă merită acela care se poartă deopotrivă cu amicii săi ca și cu inemicii, cu omul virtuos ca și cu cel păcătos !"

Moisi, Osiris, Confuțiu, Minos au fost poeți ; și ghimnosofiștii insolei Meroe au dezvoltat prin poezie cele d-întîi principuri de înțelepciune.

Dar vulgul nu putea să vază în oamenii simpli ceea ce simțea că e mai presus de dînsul, și deifică pe poeți, atribuindu-le toate, sau parte din acelea ce poeții atribuiau ființelor imaginate și create de dînșii ca să poată conduce prin iluzii vulgul — preparat a răbda splendoarea luminilor — la glasul veritäții și la amorul binelui. Ca un spirit al inteligenței, ca un conservator al omenirii, ca un dezvoltător al rației, poezia a pășit totdeauna înaintea gradurilor civilizației neamurilor, a concentrat hordele în societăți și a înnobilat credințele și traiul lor. Aci a aflat Europa civilizată poezia cînd i s-au descoperit întinsele locuri ale sălbatecei Americe. Cînd au dat europenii peste locuitorii acestui conținut, i-au aflat formînd și dezvoltînd societățile lor subt binele și puternicele aripe ale poeziei, în felurite adunări religioase și războinice, animate și celebrate prin cîntece și jocuri ; și acele scene surprinse pot fi o icoană vie a istoriei începutului civilizației popolilor și o manifestație neatacabilă a influenței poeziei asupra formării societăților și asupra înaintării neamului omenesc. Profeții Iudeei, poeții Greciei, scalderii goților și bardii celtici au fost civilizatorii popolilor lor ; și tradițiile, legendele și cosmogoniile au sacrat numele lor pe cerul fiecăruia popul. Astfel capetele aprinse de amorul omenirii s-au deificat pe pămînt ; astfel *Vedas* și *Biblia* au fost motivurile cele mai puternice

ale civilizației neamului omenesc ; astfel Tirteii au îmbărbătat populii ; astfel Arhilohii au biciuit vițiurile societăților și au cerut reforme în legile și în obiceiurile cele inculte, barbare sau învechite ; astfel truverii și trubadurii au deșteptat simțimentele cavalerești.

II

Mai tîrziu, după ideea de superumanitate, după înlesnirea traiului, au trebuit să înceapă și artele, plăpînde și nesigure la începutul lor, ca și ideile la prima lor circulare în capetele omenești, ca și poezia la începutul ei ; și aceasta o putem dovedi foarte lesne, urmînd cosmogoniilor antice și mai vîrtos cosmogoniilor scandinave, în care se vede cum poezia clasificase toate dorințile naturii umane și personificase toate simțimentele binelui și răului, pe cînd acești populi belicoși n-avea nici o idee de plastică. Valhala, Hela și Surtur se statorniciseră ; Gor, Odin și Freir erau creați de poezie ; dar plastica nu era în stare încă să desemne nici o trăsătură a lor. [...]

În arte se pot vedea și chiar diversele idei ce a dat poezia despre zeitate : prin arhitectură a întrupat și a stabilit oarecum ideea zeității în colosurile templurilor ; prin sculptură a expus zeitatea subt oarecare formă ; prin pictură a colorat-o și a spiritualizat-o ceva și mai mult, și prin muzică i-a dat maiestatea și sublimul ; iar pentru dînsa poezia — carea în toate vîrstele filosofiei a fost pusă mai presus de plastică și de muzică și privită ca creator și al plasticei, și al muzicei — de cîte ori a voit să exprime d-a dreptul printr-însa ideea zeității, și-a conservat misterul a o reprezenta numai ideală — mister ce nu l-a putut împrumuta artelor. Numai poezia poate să coprinză și să expuie toate ideile, toate simțiciunile și toate cunoștințele de care poate fi priimitoare natura omenească ; numai ea poate să se mlădie, să se varieze pe toate mișcările inimei și să se întinză pe toate fugele sufletului. Un singur vers al lui Omer exprimă cît o faptă întreagă a lui Fidia, și ceea ce exprimă o *Iliadă* întreagă, nu exprimă toată plastica și muzica împreună. Resorturile și mijloacele poeziei sunt multe și varii fără sfîrșit ; în ea poate să încapă spațiul, eternul și infinitul, căci toți aceștia sunt fii ai ei. Ea nu urmează cutare sau cutare stil, cutare sau cutare școală, cutare sau cutare metod. Geniul poetic, care este spiritul universului, cînd binevoiește a se încarna, n-are trebuință de învățător sau de exemple ; ideea și materia, ne-

reprezentate încă, plană caos, tremurînd înainte-i, și el formează universuri ; astfel s-au creat Olimpii, paradisii și tartarii ; Omirii, Dantii și Miltonii n-au avut exemple. Poeziei nu-i poți hotărî un stil, o școală, căci geniul nu se supune ; cînd se coboară, el creează de sine și prin sine însuși, și vulgul nu știe nimic despre dînsul : îl hulește sau îl adoară — simtimente ce se deșteaptă totdauna în om despre ființa ce nu poate înțelege. Geniul nu stă la judicată. Schiller a înțeles pe poet mai bine decît Platon cînd i-a dat cerul, adică totul cu toate lumile dintr-însul, drept domen.

Nu mai este îndoială că Fidia și Praxitele n-ar fi existat dacă nu i-ar fi preces poeții carii să le dea de lucru. Arhitect, sculptor, pictor, muzic sunt creaturi ale poeziei, carea este cartea morală, ideală și spirituală a omului. Cît va trăi neamul omenesc, va trăi și această nobilă facultate a sa, împotriva celor ce zic că a trecut puterea ei : puterea ei este împlîntată în inima omului, și cînd afecțiile, trebuințele și dorințele lui vor schimba direcția lor, ea va fi totuna înainte-mergător, spre a le înnobila, a le idealiza.

Nu trebuie să confundăm și să mărginim poezia numai ca artă — are și ea partea sa care se poate numi artă —, însă aceasta este, ca să zic așa, numai partea ce are în plastică și în muzică, cînd își ia o formă și o specie oarecare, adică se pune subt cutare structură de vers, își ia o melodie și o cadință oarecare, își ia o fizionomie subt carea se arată simțurilor ; însă și atunci poezia este arta cea mai complectă, cea mai varie și mai sublimă ; ea își improvizează diversele calități și are-a face totdeodată și cu simțurile, și cu inima ; dă auzului ceea ce nu dă nici muzica, vederii ceea ce dă plastica și inimei ceea ce nu dă nici muzica, nici plastica : acel sublim, patetic, melancolic, grațios și buf, care o înalță, o strivește, o înmoaie și o alină, o învie și o înveselește.

III

Cînd omul a obiectivat, cînd a reflectat ființa conștiinței sale, ideile, simțimentele, dorințele și indigențele inimei sale și le-a dat o existență independentă afară din sine ; cînd aceste direcții ale conștiinței, sau mai bine ale imaginației omenești, au mers către o putere care afară din sine influențează asupră-i ; cînd a obiectivat simtimentul său de bunătate sau de iubire, fundat în conștiința lui și a trebuit să închipuiască existența unui obiect de adorat ; cînd s-a manifestat — zic — ideea despre infinit, a fost lucrare numai a poeziei, a poeziei intime, gemenea imaginației, înnăscute amîn-

două în ființa omului deodată cu omul, care îl disting de animal și așează în sufletul lui acel barometru al dorințelor și al cunoștințelor, acel termometru al iubirei, al urei și al tutulor patimilor de care e priimitoare natura omului. Tot simtimentul în om este efect al imaginației, al poeziei intime, și acesta se mărginește, se îmflă și scade după mărimea, puterea și agerimea prismei poetice, sau după doza de poezie ce posedă individul ; și atunci numai va putea înceta puterea poeziei cînd omul va ajunge în complectă brutalitate.

Toți filosofii, toate capetele gînditoare, de cînd dată civilizația omului, s-au gîndit și au voit să dea o definiție poeziei ; dar nici Aristotele, nici Platon, carii i-au dat o direcție atît de mărginită și necomplectă, carii și-au închipuit-o numai ca o ficție a inimei ; nici Horație, nici Boileau, carii au voit să o restrîngă în regule silnice, nu au înțeles-o. Ea a fost în toate vîrstele civilizației omenirii un obiect de dezbateri, și către care omenirea n-a putut fi indiferentă, precum n-a putut fi indiferentă la ideea de societate. Societatea este fiica armoniei, și armonia este fiica poeziei. Cum putea fi indiferentă lumea de cauză, cînd nu era indiferentă de efect ? Unii au pretins că imitația ar fi toată puterea poeziei, dar aceștia n-au cunoscut nici chiar toată puterea plastică a poeziei, poezia descriptivă. Dante și Milton sunt destul ca să șteargă această idee greșită. Intuziasmul și crearea sunt mai presus de imitație.

IV

Pînă cînd omenirea era jună, pînă cînd credulitatea vîrstei ei trebuia să zboare pe intuziasm la alte lumi închipuite, spre a-și lua exemple la viața reală, pînă cînd trebuia să-și imparță viața în cer și pe pămînt, pînă cînd fabula era neseparată de istorie și miracolul de faptă, profeții și poeții trebuia să se servească cu organele credințelor create de dînșii, ca să conducă populii la glasul adevărului, al realității. Redobîndirea drepturilor călcate trebuia prezisă de cer, și întărirea brațurilor făgăduită prin miracole. Acum însă, acolo unde societatea este martoră prin filosofie și experiința lucrurilor, unde rația s-a urcat pe tronul său, unde cerul s-a desfășurat și s-a ardicat ceața de pe pămînt, unde viața este reală și fericirea lămurită prin rație și hotărîtă în viață, unde fapta își cercetează prețul și mișcarea interesul, poezia, ca o tutelă eternă a omenirii, trebuie să-și reformeze cu totul mijloacele sale cele vechi, căci impuberul și-a venit în vîrstă și raționează. Aci s-au despărțit acum interesurile cerului de ale pămîntului, condicele

cerești de cele pămîntești, și ea trebuie să fie numai filosofică, socială, umană și politică. Cînd poeții moderni se vor pătrunde de acest adevăr, cînd vor lăsa fabula și vor da intuziasmului lor o direcție pozitivă și reală, atunci va pieri și ideea că a trecut timpul poeziei ; atunci societatea ce stă gata în marginea drumului și rătăcește din pricina lipsei conducătorilor, va ajunge cu înlesnire la ținta ei, atunci și ei, poeții, vor recîștiga influința și drepturile lor în societate și vor simți mulțumirea ce simte creatorul după săvîrșirea faptei sale, sau cel puțin acea mulțumire morală și simțuală totdeodată, ce o are acționarul cînd întreprinderea la care a contribuit prosperă și îi produce totdeodată. Atunci nu vor mai fi numai un obiect de lux spre petrecerea aristocraților, vor fi mirarea popurilor și vor avea conștiința că suvenirea lor se va conserva, prin generații, curată, în viața ce vor da ei popurilor viitori, precum s-au păstrat culturile poeților antichităților prin fabulele ce au lăsat aceia popurilor lor, pînă în zilele noastre și se vor mai conserva încă pînă cînd lumea va mai ști ceva despre Antechitate. [...]

Precum economistul utilizează luxul, așa și poetul trebuie să utilizeze poezia. Toată ideea ce naște imaginația trebuie să fie utilă. Fabricantul caută machine spre a o întrupa, a-i da forme și calități plăcute simțurilor, a o reproduce, multiplica spre o înlesnire și spre o îmbunătățire oarecare a vieții animale. Poetul trebuie să caute — și el în rîndul său — mijloace a o face simțită inimei și fantaziei vie și pronunțată, să caute și el un spațiu de forme, a o reprezenta plăcută și simțurilor, acestor comiși ai inimei și ai rației. Dacă luxul materiei contribuiește a înnobila pe om și societatea lui, cu cît mai mult luxul rației ! Poezia este luxul rației și misia ei este să înnobileze rația, precum luxul materiei nobilează materia.

VII

Este timpul ca poezia să se ocupe, să puie în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință : schimbare a tuturor ideilor ce a avut pînă acum și are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și

actuală. Să întemeieze o singură credință religioasă în locul tuturor credințelor învechite și prefăcute pînă astăzi : aceea a rației și a libertății. Să dezvolteze, să analizeze și să popularizeze științele abstracte în practică vie. [...]

Să facă vorbirea și scrisul — care sunt expresia cugetării, expresia omului născut a fi liber — să zboare fără stavili ; și totodată să nu uite a pregăti fiece popul la ideea frăției generale, la ideea de cosmopolitism *, ca ultimul ferice al locuitorilor globului. Aceste principuri sunt misia poeziei moderne, căci pe aceste principuri se va clădi edificiul societății cei noi.

Dar poezia nu va mai fi atunci — vor zice cei ce s-au obicinuit să vază figurînd în poezie monstruri de îngeri, herovimi și serafimi acoperiți de ochi și stîrciți între aripi. Însă poezia care atinge, poezia cea adevărată nu este acea în care mișuiesc spiritele necurate de p-aia lume. Poezia cea adevărată este aceea care vorbește inimei, iar nu fantaziei numai. Natura va fi totdeauna aceeași și fenomenile-i aceleași : aceiași meteori, aceleași cîmpii florate, același cer stelat, aceeași lună, același soare, aceiași munți, și pe mări aceleași valuri. Trecutul și viitorul vor avea totdeauna cartea lor deschisă poeziei. [...]

(Fragment. În : Cezar Bolliac, *Pagini alese,* Ediție îngrijită de Andrei Rusu. Cu o prefață de George Munteanu. E.S.P.L.A., București, 1959, pp. 185—203.)

A. I. ODOBESCU

ARTELE DIN ROMÂNIA ÎN PERIODUL PREISTORIC

[Dorința d-a descoperi și d-a prețui]

[...] Am colindat mult, și totdauna cu o vie plăcere unghiurile țărei unde timpii trecuți au lăsat tipărită vreo urmă a lor mai mult sau mai puțin distinctă ; am stat cercetînd și cugetînd, și dinaintea miilor de movile răsipite pe cîmpiile noastre, și dinaintea păreților surpați sau înnegriți de secoli ai cetăților străbunești și

* Aici în înțelesul de unire a popoarelor, în accepția utopică, caracteristică autorului.

ai anticelor biserice ; n-am desprețuit nici hîrburile de oale vechi, de care lopata muncitorului se ciocnește sub brazdă, nici odăjdiile roase de molii în sicrinele din proscomidie, nici vechile bucoavne părăsite de mai toți literații țării, nici chiar așchiile de cremene, pe care astăzi noua știință a archeologiei preistorice le așterne, cu oarecare trufie, pe pragul templelor înălțate în onoarea artelor și a măiestriilor omenești.

Și în toate aceste cercetări, domnilor, în aceste studie cari adesea m-au depărtat mult din sînul patriei, sau prin citirea rezultatelor ce știința archeologiei aducea prin alte țări sau prin călătorii în care voiam să mă încredințez cu ochii despre aspectul și formele producțiunilor artistice de pe aiurea, întotdauna ideea ce mă frămînta fără preget, dorința d-a descoperi și d-a prețui ce rol a ocupat și ocupă neamul românesc în rîndul popoarelor care au contribuit să dea forme plastice simțului moral al frumosului, neîncetat, zic, țelul acesta a stat în fața mea.

Dar cum puteam oare să-l pierz din vedere, cînd pe tot momentul nouă descoperiri, nouă manifestări ale artei naționale veneau să-l întărească în mintea mea, să-i dea o formă mai determinată și mai atrăgătoare, și să deștepte în mine o nesecată plăcere de a pătrunde mai adînc în aceea misterioasă regiune, unde producțiunile geniului artistic al națiunii române îmi încîntau neîncetat simțurile, cînd ca o tămăie sfințită izvorîtă din cădelnițele de argint cu formele magistrale ale vechilor noastre biserici, cînd ca un parfum proaspăt și înviețor, ieșit din miile de flori ce acoper cîmpia românească, și care prin farmecul artistic al țărancelor romănce se refletă cu o nouă grație pe veșmintele tradiționale ale poporațiunii noastre sătene.

Astfel dar — și iertați-mă dacă v-am făcut aci oarecum confidențele mele, și de iubitor din fire al frumosului și al belelor-arte, și de pasionat cercetător al tuturor datinelor bătrînești, și în fine de român, mereu muncit de o îngrijită gelozie patriotică și doritor de a afla în sînul patriei și al națiunii noastre toate darurile naturei, toate nobilele instincte, toate măiestrețele îndemînuri, într-un cuvînt, toate perfecțiunile — astfel dar, s-a format cu încetul în mine niște convicțiuni din ce în ce mai întemeiate, și adică : pe de o parte, că există, în stare latentă, un instinct artistic propriu poporului român și mai dezvoltat la dînsul decît la cea mai mare parte din națiunile culte moderne ; pe de alta, că chiar din puținele monumente ce păstrăm de la străbunii noștri, putem distinge în acele producțiuni ale trecutului niște caractere care constituie un stil artistic românesc, stil ce, în unele epoce mai fericite, dar din

nenorocire prea scurte, ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem încă și acum mîndri.

Aceste două faze ale convicțiunii mele, întru ceea ce privește artele în istoria și în uzanțele poporului român, acești doi articoli de credință ai esteticei românești, din care unul se referă la *archeologie*, iar cellalt se poate numi *etnologic*, aceste îmbe rezultate ale observațiunilor și ale cercetărilor ce am putut face prin înfundăturile întunecate ale trecutului și pe luminoasele cîmpii și plaiuri ale țărei noastre ; aceste două grupe de cugetări, de observațiuni și de descoperiri, dați-mi voie, domnilor, a le schița într-o serie de convorbiri, în care voi căuta a supune la cunoștința și la prețuirea dv. faptele pe care ele se întemeiază. [...]

Sunt însă pretutindeni, dar mai ales la noi, și oameni cari iubesc artele, cari le mînuiesc chiar cu amoare și cu talent, cari știu bine că ele sunt o pîrghie moralizatoare a omenirii, cari doresc și lucrează a răspîndi gustul lor în societatea noastră, dar pentru cari simțămîntul estetic este un ce fără patrie, o facultate colectivă, eclectică, cosmopolită, un ce în felul politicei comunarde și umanitare a adepților „Internaționalei".

Ei zic că *frumosul* este pretutindeni *frumos*, că *arta* este pretutindeni *artă* și, cu aceste principie, le pare cu totul indiferent d-a introduce în sînul unei națiuni gustul artelor astfel precum le pricepe și le execută un alt popor, fără chiar de a se îngriji dacă uzurile, dacă tradițiunile acelei națiuni n-ar prezenta ele însele, caractere mai apropiate de instinctul ei firesc, mai conforme cu gusturile ei, mai originale în fondul lor, într-un cuvînt, mai *naționale*.

Pentru aceea aș dori să găsesc, în descrierea obiectelor de artă ce au pictat pînă la noi din mantia sfîșiată a trecutului, în amintirea priveliștilor de o frumusețe plastică, cînd măreață, cînd gingașă, ce prezentă și natura și poporul României ; aș dori să găsesc accente convingătoare ca să le dovedesc că nici o artă nu poate să prezente mai multă ademenire ochilor românești, că nici o producțiune estetică nu va face să bată mai cu mîndrie inima românului, decît acelea care se vor inspira din norocitele instincte ale poporului, din cele mai glorioase tradițiuni străbunești.

Acelea singure, priimind forma lor în creierii și sub mîna unor oameni de geniu sau chiar unor talente de frunte, înlesnite apoi și prin practicele mai îndemînatice ale științei moderne, acelea singure vor putea să constituie acea dorită artă, cu adevărat națională. Aș zice dar artiștilor noștri : „Studiați rămășițele, oricît ar fi de mă-

runte, ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe și avute, precum pîrîul ce picură printre stîncele de la munte devine Dunăre în lunca cea reslățată a șesului ; — nu pierdeți nici o ocaziune d-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezentă monumentele românești rămase din vechime ; dar prefaceți-le, dezvoltați-le, dacă știți și puteți, schimbați bolovanul în stîncă și bobul de ghindă în stejar frunzos !" Le-aș zice încă : „Contemplați adesea și vă pătrundeți simțurile de natura așa variată a tărîmului românesc, de conturnele maiestoase ale munților, de orizontele nemărginit al cîmpielor ; așterneți pe a voastră paletă toată scara de colori ce soarele revarsă, cînd pe verdeața, cînd pe holdele daurite, cînd pe alba zăpadă, ce învăluiesc pe rînd solul României ; reproduceți și formele plastice, și coloritul armonios ce vă prezentă poporul, în tipurile, în pozele, în portul și în uneltele lui ! Lucrați dar, ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu același caracter de originalitate locală ; faceți ca gloria națiunii să resară, subt aspectul ei veridic, din pensula și din ciocanul vostru ; întipăriți în operele voastre toată maiestatea și tot farmecul ce ochiul românului vede și ce inima-i simte dinaintea priveliștei naturii și dinaintea scenelor poporane ; spicuiți cu o pietoasă îngrijire rămășițele artei străbune ; culegeți cu ardoare impresiuni vii din tot ce poartă, subt o formă estetică, o înfățișare adevărat românească ; traduceți în opere nimerite acele studii laborioase și acele îmbietoare întipăriri ; deșteptați cu o puternică suflare de viață, aprindeți vîlvoare din scînteia artistică ce a licurit odinioară și care acum încă arde la noi înfundat, în adîncul geniului poporan. Studiați, lucrați, produceți, fără de a pierde un minut din vedere nici simțimîntul *frumosului,* nici conștiința *patriei ;* și atunci veți fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român și care, uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producțiuni demne de admirațiune !" [...]

Ca să ajungem dar a determina limitele și caracterul artei curat românești, ca să putem descrie, mai cu înlesnire și mai cu folos, producțiunile geniului estetic al românilor, în timpii cînd națiunea noastră ajunsese a-și căpăta un cuget, o ființă, o limbă ale sale proprii, se cade, credem, să aruncăm mai întîi o răpede privire asupra rămășițelor de monumente ce ni s-au păstrat sau în ruinele existente, sau în povestirile scriitorilor celor mai vechi

din cele trei perioade anterioare. * Astfel vom putea așeza archeologia națională pe o bază mai solidă și nu știm dacă într-o zi, cînd nouă descoperiri, cînd nouă cercetări vor fi elucidat mai bine regiunile antice ale istoriei și ale artei din țara noastră, nu știm dacă atunci nu vom da peste unele urme care vor lega geniul clasic al Antichității greco-romane și fantazia aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit și domnește încă în estetica poporului nostru.

Negreșit că mult-puținul ce au lucrat românii în dominiul artelor n-a fost numai și numai invențiuni ale lor. Această pretențiune n-o pot avea nici popoarele cele mai puternic creatoare. Destul este ca împrumuturile făcute de la străini și de la vecini să știe un popor a le da un caracter de originalitate, care să le distingă de operele eterogene, cu mai mult sau mai puțin farmec.

„Je prends mon bien où je le trouve“, a zis cu veselie pătrunzătorul geniu al lui Molière, și acest principiu de individualism comunist este o mare și spornică lege a naturei.

Acest dar de fecundă însușire, eu sunt încredințat că românii l-au avut, și mă voi sili a o dovedi.

Pentru aceasta însă să cercetăm acum, pre cît se va putea, ce a fost arta la popoarele, multe și felurite, care au ocupat țara noastră pe cînd ea încă nu era a românilor.

Au fost multe, au fost felurite acele popoare ce s-au cutreierat pe aci, în primitivele trei perioade ale istoriei noastre. Au fost atît de multe încît nici numele tuturor nu-l cunoaștem și nici l-a cunoscut vrodată cineva. Au fost felurite, căci chiar din puținele fărîmituri ale trecutului care s-au pripășit la noi, pînă în vremea de acum, înțelegem că multe neamuri au depus prinoasele închipuirii și măiestrii lor pe acest pămînt adesea și mereu preînnoit.

Fiece popor, din cîte au venit pe rînd aci, și-au adus cu sine mult-puțina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică ? Lăsat-au ele urme de producțiuni estetice ?

Cei mai mulți ar răspunde îndată : Nu !

Eu însă nu cutez a mă hotărî așa lesne, într-acest caz, pentru negativ.

Dați-mi voie să mă explic.

Sunt două chipuri de a privi și de a studia artele.

Unii, plutind într-o atmosferă psicologică, cred că arta e numai reprezentațiunea plastică a frumosului. Ceea ce nu este cu totul conform, zic ei, unui ideal estetic convențional, nu se mai poate

---

* Odobescu găsește patru perioade istorice ale formării și dezvoltării poporului român : perioada preistorică sau dacică, perioada romană, perioada barbară și perioada românească. (N.n.)

numi *artă*. Într-un cuvînt, ceea ce nu ne place nouă, oameni culţi, ceea ce trece peste hotarele în care noi am îngrădit ideea frumosului, aceea nu mai este artă. Iată puntul de vedere ce-l vom găsi mai pretutindeni, la artiştii cari înşişi practică o artă.

Oamenii însă cari îşi poartă cugetările pe un orizonte mai întins, aceia cari studiază spiritul omenesc în toate fazele activităţii lui, recunosc în tot genul omenirii, luîndu-l din gradul cel mai înjosit al sălbăticiei şi pînă în culmea celei mai înaintate culturi, o trebuinţă providenţială, un instinct firesc de a produce, cu mai multă sau mai puţină măiestrie, obiecte care nu sunt cu totul de o necesitate practică, cari nu pot servi la un uz indispensabil pentru existenţa omului, obiecte care sunt inventate de imaginaţiune, numai şi numai pentru satisfacerea unei idei de ordine morală. Cum oare vom chema acele producţiuni, fie ele oricît de monstruoase, în ochii noştri ? Cum vom chema instinctul ce poartă pe om a da o realitate plastică tuturor elucubraţiunilor închipuirii sale ?

Oare numai acelea ce sunt conforme regulelor esteticei noastre contimporane şi locale se vor putea numi *obiecte de artă ?* Ce nume să dăm atuncea celor care nouă ni se par astăzi urîte, şi care negreşit erau capete de operă artistice în ochii celor ce le-au executat ?

Limbele moderne n-au găsit un termen generic special spre a denumi toate acele întrupări ale închipuirii omeneşti, toate acele superfetaţiuni plastice, care nu sunt dupe gustul modern. Archeologii se văd dar siliţi a le chema şi pe dînsele *obiecte de artă ;* şi ei fac bine, căci şi acelea purced din acelaşi instinct al spiritului omenesc. „Dolmenele“ şi „menhirile“, acei colosali bolovani de piatră grămădiţi de celţi în codrii Armoricei, au aceeaşi sorginte psicologică cu Partenonul lui Ictinus şi al lui Fidias ; ciolanele de animale zgîriate, în timpii preistorici, cu figure de urşi şi de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adînci în cavernele Dordoniei, sunt şi ele fraţi de cruce cu *Apolonul din Belveder* şi cu *Moise* al lui Michel Angelo.

Ce să mai zic ? Sălbaticul din insulele Viti ce-şi măzgăleşte şi-şi tatovează corpul cu colori pestriţe, o face şi el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a *Şcoalei din Atena.*

În toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeaşi intenţiune, acelaşi spirit domneşte : dorinţa de a face un ce care să dea o naltă idee despre măiestria omenească.

Însă fiece epocă, fiece popor chiar, se precepe într-alt fel a pune în lucrare acea nobilă dorință. De acolo provin gradurile în perfecțiunea artelor; de acolo provine ceea ce numim *stilurile*.

Este un fapt netăgăduit că fiecare seminție omenească — am putea chiar zice, fiecare ramură a semințielor, fiecare popor distinct — are în geniul său un mod special de a concepe și de a produce frumosul plastic.

Acea originalitate a simțului estetic se vădește în producțiunile unui popor, de la unealta casnică pînă la cel mai monumental edificiu.

Există dar o caracteristică a popoarelor sub raportul artistic.

Aceea, bine explorată, bine studiată, bine explicată, poate fi cel mai puternic auxiliar al științei etnografice, precum chiar și al istoriei.

Pentru timpii despre care analele scrise nu ne-au lăsat nici o trădanie, pentru popoarele care au pierit cu limba lor, singure monumentele existente încă pe pămînt pot să ne dezvăluie și să ne afirme și tendența ingeniului lor și treapta lor de măiestrie. [...]

(Conferență rostită în Ateneul Român la 17 dechemvrie 1872. Fragment. În : A. I. Odobescu, *Opere*, vol. 2. Ediție îngrijită cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, pp. 78—80 ; 82—83.)

B. P. HASDEU

FONDUL BASMULUI

[Oglinda realității visului]

[...] Lăsînd deocamdată la o parte *basmul*, să ne întrebăm : *romanul* și *nuvela* sînt ele minciuni ? Un romancier adevărat, un Dickens, un Balzac, un Thackeray, nu face altceva în privința realității celei concrete decît ceea ce face algebra în privința aritmeticii, adecă : din ceea ce în realitate ne întîmpină la fiecare pas ca figuri sau evenimente deosebite, împrăștiate, individuale, romancierul abstrage tipuri de figuri și tipuri de evenimente, pe cari le grupează apoi întocmai după cum ele ar fi cu putință de a se grupa

de la sineși în realitate. În loc de operațiunea aritmetică: 1+1, 1+2, 1+3..., romancierul ne dă: A+B. Oare A+B să fie o minciună? Tot așa face și nuvelistul, tratînd un episod acolo unde romancierul tratează o vastă totalitate. Cînd un romancier sau un nuvelist ne-ar da tipuri *false* și cînd le-ar grupa *fals*, numai atunci ar fi o minciună; dar atunci nimenea nu-i citește! O minciună nu poate trăi. Nu va trăi filosofia pozitivistă, dar romanul și nuvela vor trăi, căci ele nu sînt minciuni: ele nu fac decît a reduce aritmetica fenomenelor la algebra tipurilor. Și dacă *basmul* trăiește și el, trăiește de cînd e lumea, probă că reproduce și el o realitate, nu în lungime consistă deosebirea între roman sau nuvelă, de o parte, și între *basm* de alta, ci mai întîi în deosebirea sferelor respective. Romanul și nuvela, începînd de la *Daphnis și Cloe* a lui Longos, începînd de la *Satyriconul* lui Petroniu, ba începînd chiar de la specimene chineze, indiene, egiptene și asiriene, aparțin numai *literaturii culte*, sînt *creațiuni exclusiv individuale*, niciodată o operă colectivă anonimă a popoarelor, după cum este basmul. Nu e deosebire de mai scurt și mai lung, ci este deosebire de cult sau individual și de poporan sau colectiv. Dar această deosebire de sfere nu este încă destul de caracteristică. Un individ de geniu, un Hoffmann sau Edgar Poe, aparținînd pe deplin literaturii culte, poate să scrie totuși un basm, fără a trece prin această literatură poporană. *Orlando furioso* al lui Ariosto și *Gerusalemme liberata* al lui Tasso sînt țesături de basme, ca și multe alte opere curat individuale din veacul de mijloc sau din alte epoci, și totuși ele nu sînt poporane, chiar atunci cînd sînt inspirate din popor, ceea ce trebuia să se fi întîmplat foarte adesea. Și în literatura cultă, prin urmare, se poate furișa *basmul*; el va fi, însă, acolo ca o plantă exotică, care poate să fie frumoasă, poate să placă, după cum este la noi, de exemplu, *basmul* cutare sau cutare ieșit din fantazia lui Delavrancea. Deosebirea dară, care ne preocupă, trebuie să consiste nu numai în sfere, ci mai ales în natura diferită a celor două *realități*, din cari una se răsfrînge în roman și în nuvelă, cealaltă în *basm*.

În adevăr, omul, ca și alte ființe organice, trăiește nu o singură viață, ci două vieți: *viața vegherii* și *viața somnului*. Ceea ce facem noi în veghere, ceea ce lucrăm, vedem, sîntem, cugetăm, este o *realitate*; dar nu mai puțin *realitate*, deși de o altă natură, este ceea ce facem noi, ceea ce lucrăm, vedem, simțim, cugetăm în stare de somn, adică în *vis*. Și omul primitiv crede deopotrivă, cu aceeași tărie de convicțiune, în ambele aceste *realități*. „Ca și copilul — zice foarte bine ilustrul filolog englez Sayce (*Science of language*, II, 290) — el nu poate să deosebească limpede una de

alta starea de veghere și ceea ce vede în vis." Romanul și nuvela oglindesc într-un mod algebraic *realitatea vegherii;* basmul, tot într-un mod algebraic, este o oglindă *a realității visului.*

(Fragment. În : B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romanie,* t. III, București, 1893, capitolul „Basmul" ; reprodus după *Revista nouă,* VI, 1894, nr. 10, pp. 369—390. În volumul : B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare.* Prefață, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, Editura pentru literatură, București, 1961, pp. 230—232.)

LITERATURA POPULARĂ

[Literatura se naște odată cu ființa umană]

Cuvîntul *literatură,* derivat de la *littera,* nu exprimă decît d-abia pe jumătate o idee, pentru care limbile latine moderne nu posedă un alt termin mai general, mai complect, mai caracteristic.

Literatura se născu o dată cu ființa umană, mult mai nainte de a se fi inventat acele semne convenționale, cu ajutorul cărora cugetarea are avantajul de a se pietrifica, în loc de a zbura prin aer, schimbătoare și mlădioasă ca însăși vocea.

Primul cuvînt ieșit din gura primului om a fost deja „o literatură".

Astfel, străbunii noștri, romanii cei antici, aveau dreptate de a numi literatura și omenirea cu o singură și aceeași vorbă : *humanitas.*

Invențiunea scrierii, permițînd memoriei acumularea cunoștințelor și o procedare mai sigură sau mai sistematică în dezvoltarea concepțiunilor, dede naștere unei literaturi artificiale propriu-zise, fără, însă, a fi putut cîtuși de puțin a împiedeca existența și persistența literaturii celei primitive nescrise, conservate și continuate în stratele de jos ale popoarelor.

Dacă nu origina, cel puțin mijloacele acestor două genuri de literaturi fiind cu totul diferite — una pretențioasă din cauza variatelor și numeroaselor sale resurse, cealaltă simplă ca însăși natura — nu este de mirare că distincțiunea între ambele e atît de profundă încît productele literaturii populare, chiar fiind scrise mai la urmă,

tot încă păstrează sigiliul naivităţii originale, iar productele literaturii celei culte, trecînd mai la urmă în popor, tot încă nu se pot dezbăra de semnele derivaţiunii celei savante.

Iliada a rămas în fond tot un epos popular, deşi au transcris-o Pisistratizii * ; *Casandra* lui Lycofron **, să fi trecut şi în gura rapsozilor, tot încă rămînea o poemă erudită.

Două calităţi esenţiale au distins şi vor distinge totdauna literatura populară din orice ţară ; dintîi ea se inspiră din izvoarele imediate ale naturii brute, pe cînd literatura cea cultă cunoaşte natura deja epurată şi adesea ciuntită prin prisma preventiunilor ştiinţifice ; al doilea, ea oglindeşte caracterul naţiunii în sînul căreia se desfăşoară, pe cînd literatura cea cultă nu poate a nu fi mai mult sau mai puţin cosmopolită.

Ca şi literatura cea cultă, literatura populară traduce cîteodată din alte limbi şi împrumută de la alte popoare, cu cari este pusă în contact prin poziţiunea geografică sau prin evenimente politice. [...]

Însă, împrumutînd şi traducînd, literatura populară reface într-un mod admirabil materia cea străină, dîndu-i un aer cu totul local ; pe cînd împrumuturile şi traducerile literaturii celei culte, din contra, tind, se silesc şi se laudă a surprinde orbeşte fondul, spiritul, adesea pînă şi forma originalului.

Astfel, nu poate fi un mijloc mai interesant şi mai sigur de a cunoaşte forţele morale şi intelectuale ale unei naţiuni, decît numai prin literatura sa populară ; şi nu este nici un alt mijloc mai nimerit şi mai frumos de a da unei literaturi culte un caracter original şi distinctiv, decît numai nutrind-o din literatura populară, precum literatura populară se adapă din fîntînele unui instinct virginal.

(Prefaţă la volumul : ***Basme, oraţii, păcăliţuri şi ghicitori,*** adunate de I. C. Fundescu, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, pp. X—XIV. Bucureşti, 1870. În : B. P. Hasdeu, ***Articole şi studii literare.*** Prefaţă, texte alese şi îngrijite, note de C. Măciucă, Editura pentru literatură, Buc., 1961, pp. 136—138.)

---

* Adepţi ai lui Pisistrat, conducătorul partidului popular în Atena antică. A obţinut puterea în 560 î.e.n., în timpul guvernării sale cetatea prosperînd multilateral. Printre altele, în timpul său, au fost fixate în scris poemele homerice. (n.e.)

** Lykophron, scriitor grec din veacul al III-lea î.e.n., cunoscut mai ales prin numeroasele sale tragedii. (n.e.)

MIŞCAREA LITERELOR ÎN IEŞI (I)

[Imagine şi idee poetică]

Nu e aici locul de a înfăţişa dezvoltări despre ceea ce e şi ceea ce nu este poezia ; ne vom mărgini a înzice trei punturi principale, a căror necunoştinţă caracterizează aproape pe generalitatea poeţilor români : 1. ideea poetică ; 2. graiul poetic ; 3. efectul poetic — trei stînci de căpitenie, opintind zborul versificatorilor noştri ; trei greutăţi, nu tocmai bine simţite şi înlăturate chiar în literaturile străine.

1. De la Aristotel, ba de la filosofii indieni şi pînă astăzi, sub toate schimbările ocurse * în sfera teoriilor literare, nimeni n-a negat prima importanţă a imaginaţiunii în poezie. Precum fără raţie nu poate fi filosofia, aşa fără imaginaţie n-ar putea fi poezia ; precum filosofia s-a născut din fireasca trebuinţă a omului de *a cugeta,* aşa poezia s-a iscat din naturala noastră tindere de *a închipui* în fine, precum pruba bunătăţii unei filosofii este cînd ea ne înduplecă, adecă se verifică prin propria noastră raţionare, aşa pruba perfecţiei unei poezii este cînd ea ne *răpeşte,* adecă se verifică prin propria noastră imaginare. Astfel, imaginaţiunea e cauza, esenţa şi criteriul poeziei. Însă, imaginaţia se manifestă ea oare unicaminte prin stihuri ? nu ! versul e numai cît o formă posterioară şi arbitrară, în care se îmbracă un fond mlădios, o *imagine pură* sau ceea ce numim noi „o idee poetică“ [...].

2. Poezia are o limbă a sa, care nu se încheie în cadenţă sau în consunanţă, ci-n alegerea şi gruparea cuvintelor, potrivit cu misia artei. Această cestie a fost de minune dezbătută de către celebrul filosof scotlandez. Dugald-Stewart **, al cărui aducem aice însuşi textul, generalmente cam prea puţin citat :

„Poetul, în producerile sale serioase [...] cată să se ferească de ziceri triviale, de vorbe vulgare, şi dintre expresiile limbii sale, cari sînt deopotrivă clare, să aleagă pe acele mai puţin întrebuinţate. În aşa chip se formează cu încetul la toate popoarele un grai poetic, prea depărtat de la simplicitatea prozei, şi mai puţin supus nestatorniciilor modei, ca politicosul limbaj al ordinarei conver-

---

* ocurs — petrecut, survenit. (n.e.)

** Steward Dugald (1753—1828), filosof scoţian idealist, profesor la Universitatea din Glasgow. Lucrări mai importante în domeniul filosofiei morale : *Elemente de filosofie a spiritului uman, Încercări de filosofie morală* etc. (n.e.)

sațiuni. De-ndată ce-l îmbrățișează poeții, prozaiștii cei buni îl încunjoară, ca prea pompos pentru genul lor. Astfel, el își păstrează farmecul cît timp ființează însăși limba ; ba încă devine din ce în ce mai plăcut, înaintînd în vîrstă ; cu vremea, singur sonul cuvintelor recunoscute poetice, neatîrnat de înțelesul lor, deșteaptă în noi jucundele * impresii, lăsate de mai nainte prin opurile cele mai gustate ; încît iubitorul poeziei îl aude cu mulțumire pînă și-n neşte fraze altminte nensemnate. Limbile se deosebesc mult în respectul avuției graiului poetic. Engleza întrece fără asemănare pe franceză ; zicerile sale poetice sînt atît de numeroase, încît înlesnesc calea renumelui chiar autorilor mediocri, prin singur prestijul fonetic. Dar poezia diferește de proză nu numai prin cuvinte, ci încă prin o certă a lor înorînduire, care, adoptîndu-se o dată și sfințindu-se prin cursul timpului, poetizează zicerile cele mai comune ; pe cînd, nimic nu darmă nurul poeziei ca un șir de cuvinte dispuse într-o ordine atît de vulgară, încît cel dintîi ne face deja a prevedea pe acele următoare. O singură expresie proastă displace ; dar apoi cu cît mai virtos două asemeni, grupate în modul în care le întrebuințează conversațiunea familiară : o așa păreche însușește unei poezii serioase caracterul parodiei." [...]

Noi credem că, pentru îmbogățirea ziciunarului ** român poetic, ar trebui să facem la noi ceea ce Homer, Dante, Milton, Goethe au făcut, în diferite timpuri, la diferite popoare : să studiem provincialismele și arcaismele, iar nu, cum fac scripisitorii noștrii, ba chiar toată lumea, din *patriotism* și din *cultură,* neologismele și jargonul saloanelor, care sînt orișicînd și orișiunde per excellentiam prozaice. Așa vedem că pronunția muntenească *vultur, dușman* etc. e foarte plăcută în versuri. Ardelenismul „astrucat" întrece în poezie pe „îngropat" sau „înmormîntat". Macedonoromânii ne-ar putea da pe a lor „fede", care de nu e mai poetică, încai este mult mai energică decît a noastră „credință". În letopisețele, în opurile lui Varlaam, Dosoftei, Cantemir, am găsi mii de ziceri, neglese în vorba vulgară de astăzi, și cari cu atît mai ales ar fi adevărate odoare în poezie...

3. *Finis coronat opus,* zice un proverb banal, pe care neologiștii îl traduc ștergînd litera de pe urmă a fiecărui cuvînt, deși el s-ar putea întoarce pe românie mult mai bine așa : toamna se numără bobocii. Adevărată în toate privirile, această zicală e de o mie de ori și mai la locul său în respectul artei poetice. Scopul poetului

* jucund — plăcut.
** dicționarului (n.ed.).

este a magnetiza pe cititorul său : de la primul vers sau cuvînt se începe gîdilitoarea sa lucrare, se întărește și crește cu tot rîndul mai departe, se încheie și reușește cu ultima strofă. O poezie adevărat frumoasă e aceea în care totu-i bun, nu-i vorbă, dar mai electric, așa-zicînd, decît totul e tocmai sfîrșitul său. De ce oare sonetul este cea mai plăcută din formele poetice, încît, după zisa lui Boileau, el ar prețui cît o poemă ? de ce ? din cauza terțetului, care, prin însuși planul acestui fel de poezii, întrece totdeauna în sublimitate versurile de la început. În producerile lui Béranger și-ale lui Heine, de pildă, ideea este, în genere, puțin poetică ; graiul, în sensul definit mai sus, e mai mult prozaic ; și, cu toate astea, ele ne încîntă... prin încheierile lor. Citiți pe toți poeții mari vechi și noi ; desfrunziți, de asemene, de-ți avea o doză de răbdare, pe toți versificatorii mărunți antici și moderni ; și vă veți convinge deplin că farmecul finalului poetic e generalmente atît de puternic, încît adeseori el răscumpără neperfecțiunile unei poezii întregi ; că, viceversa, un final greșit, rece, slab, aruncă înapoi o neagră umbră asupra versurilor procese *, fie ele oricît de excelente.

(În : *Lumina* (din Moldova), 1863, nr. 12, pp. 89—104 ; nr. 13—14, pp. 1—16 ; nr. 16, pp. 50—58. În vol. : B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare.* Prefață, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, E.P.L., București, 1961, pp. 89—95.)

MIȘCAREA LITERELOR ÎN IEȘI (II)

[Studiul epocii]

Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plăpînde, cu repegiunea adevăratului trai, cu spontaneea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului, apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau un *Lodovico Moro.* Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott ; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna unui Barante : drama și numai drama respinge de la sine și monotonia, și sistema ; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii,

* proces — precedent.

fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. „Poezia dramatică — zicea marele Bacon, sînt acum trei secole — este o istorie văzută : ea ne arată de față ceea ce în istorie ni se arată în trecut." Însă nu toate dramele istorice sînt drame istorice : adesea numele ne înșeală. Nu e de ajuns a dialogiza un fapt, a împărți dialogul în acte și-n scene, a presăra ici-colo în paranteze cîte un cuvînt alde „se scoală", „intră", „iese" etc., a da persoanelor nume adevărate sau cvasi... nu e de ajuns atita pentru a crea o dramă istorică ! Pe lîngă adînca cunoștință a artei dramatice în genere și pe lîngă un mare fond înnăscut de gust și de imaginațiune, pe lîngă ceea ce se cere de la tot autorul dramatic, mai trebuie studiul epocii dramatizate din toate punturile de vedere.

(Fragment. *Op. cit.*, loc. cit., p. 82.)

VIERSUL

Homer cînta mînia divinului Ahile,
Și Dante tartarul cînta ;
Poetul, cînd se naște în amărîte zile,
Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacanală nu-l poate îmbăta !

Și eu cîteodată smulg harpa din tăcere,
Cînd sparge muza pieptul meu,
Căci inima zdrobită răsună prin cădere
Și saltă desperată în spasmuri de durere,
Scoțînd din agonie un țipăt scurt și greu ;

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mișcată de teroare și palpitînd de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură,
Cînd o silabă spune un chin nemărginit !

Ar fi o ironie să cînt eu flori și stele
În veacul nostru pe pămînt,
Cînd ele sînt o larvă grimată cu văpsele,
Iar adevărul geme tempeste și rezbele,
Blăstem, urgie, neguri, pucioasă și mormînt !

Lăsaţi pedestrei proze minciuna curtezană !
    Al cîntului entuziasm
Respinge veselia spoită şi vicleană
Cînd totul împrejuru-i printr-o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm !

Homer cînta mînia divinului Ahile,
    Şi Dante tartarul cînta ;
Poetul, cînd se naşte în amărîte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacanală nu-l poate îmbăta !

(În : B. P. Hasdeu, ***Scrieri literare***, vol. I, ***Poezii. Micuţa, Ursita***. Ediţie alcătuită şi îngrijită de Andrei Rusu. Prefaţă de George Munteanu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1960, pp. 49—50.)

MIHAI EMINESCU

SĂRMANUL DIONIS

[Un spaţiu închipuit ca fără margeni]

[...] şi tot astfel dacă închid un ochi văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aş avea trei ochi aş vedea-o şi mai mare, şi cu cît mai mulţi ochi aş avea, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrîndu-şi proporţiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea redusă la dimensiunile unui glonte şi toate celea din ea scăzute în analogie, locuitorii acestei lumi presupuindu-i dotaţi cu organele noastre, a pricepe toate celea absolut în felul şi în proporţiunile în care le pricepem noi. Să ne-o închipuim, *caeteris paribus*, înmiit de mare — acelaş lucru — cu proporţiuni neschimbate — o lume înmiit de mare şi alta înmiit de mică ar fi pentru noi tot atît de mare. Şi obiectele ce le văd, privite c-un ochi, sînt mai mici, cu amîndoi — mai mari ; cît de mari sînt ele absolut ? — Cine ştie, dacă nu trăim într-o lume microsco-

pică, și numai făptura ochilor noștri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem? Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel și nu aude fiecare sunet într-alt fel — și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect, ce unul îl vede așa, altul altfel, îi unește în înțelegere. — Limba? — Nu. Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiților oameni — numai individul, același rămîind, o aude într-un fel.

Și, într-un spațiu închipuit ca fără margeni, nu este o bucată a lui, orcît de mare și orcît de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărgenirea? Asemenea, în eternitatea fără margeni, nu este orce bucată de timp orcît de mare sau orcît de mică, numai o clipă suspendată? Și iată cum. Presupuind lumea redusă la un bob de rouă și raporturile de timp, la o picătură de vreme, seculii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite, și în aceste clipite oamenii ar lucra tot atîta și ar cugeta tot atîta ca în evii noștri — evii lor pentru ei ar fi tot atît de lungi, ca pentru noi ai noștri. În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce infinire de timp clipa de bucurie — și toate acestea toate ar fi — tot astfeli ca și azi.

...În faptă, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordine de lucruri, cari sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat, poate, magii egipteni și asirieni, atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aevea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. [...] Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut — consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil? — Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispozițiunii lui, o clipă de timp în împărțăbilitatea sa infinitezimală care nu încetează în veci. — În aceste atome de spațiu și timp, cît infinit! — Dac-aș putea și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, pînă în acea fază a emanațiunii lui, care se numește epoca lui Alexandru cel Bun, de exemplu. [...]

(Fragment. În: M. Eminescu, *Opere complecte*, ediția A.C. Cuza, Librăria românească, I. V. Ionescu și N. Georgescu, Iași, 1914, p. 194.)

[Lumea ca reprezentare]

[...] Într-adevăr lumea cum o vedem, nu există decît în crierul nostru. Nimeni nu va tăgădui că este deosebire între gînsac și cîne. Privirea cînelui e inteligentă, el pricepe din lumea aceasta o porție mult mai bună decît gînsacul ; cu toate acestea amîndouă aceste ființe au ochi și crieri. Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem ; pentru gînsac, cum o vede el, pentru cîne idem, pentru membrul de la primărie — pentru Kant item. [...]

Care-i adevărul ? Cel văzut clar de un gînsac sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant ? Într-adevăr iată un lucru ciudat. Cel dintîi deosebește lămurit grăunțele de porumb de prundul galben, el înnoată cu siguranță pe apă, măsoară cu ochiul distanțele ce le poate ajunge, și nu-i fără oare-care înduioșare în fața unei gîște în epoca virginității. Cel de al doilea uită să mănînce, voind să sară peste o groapă, cade în mijlocul ei, iar frumusețile virgi sau nevirginale trec pe lîngă dînsul, fără ca el să-și [fi] ridicat ochii.

Cu toate aceste noi presupunem că filosoful e mai cuminte decît un gînsac, ba că în *problemele* aceluia e mai mult adevăr de cît în *siguranțele* acestuia.

Un semn că pentr-o minte mare totu-i *problem,* iar pentru 75 de dramuri de crier totu-i *sigur*.

E știut că regula pitagoreică din geometrie se numia puntea măgarilor. Puntea măgarilor, pe care trebuie să treci în ori-ce cugetare mai adîncă, este : că nu putem pricepe lumea în sine, și că toată esplicarea ei este esplicarea unor reacțiuni a crierilor noștri și nimic mai departe. Lumea-n sine rămîne un problem înlăuntrul căruia se rătăcește cîte-o rază slabă, cîte-o fulgerătură, pe care cugetătorul adînc o-ncremenește pe hîrtie, pe care citind-o, se naște în pereții capului tău acea rezonanță care face să vezi într-adevăr că lume și viață sînt un vis. [...]

După această pătură de oameni urmează învățații cuvîntului. Aceștia întreabă totdeauna *quid novissimi ?* Cartea cea mai nouă pentru dînșii e cea mai bună. Ei citesc mult și au în capul lor o mulțime de definiții, formule și cuvinte despre a căror adevăr nu se îndoiesc nici o dată, căci n-au vreme de-a se îndoi. Îi numesc ai cuvîntului, pentru că înțelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unor gîndiri, pe care memoria lor le păstrează. Căci o gîndire este un act, un cutremur al nervilor. Cu cît nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atîta cugetarea e mai clară. La ei, acest act, prin

care cugetarea străină să se repete întocmai în capul lor, nu se întîmplă, pentru că mulțimea citirii și obosirea crierului n-o permite. Cele citite trec ca niște coji moarte în hambarul memoriei, de unde iese la iveală apoi tot în aceiași formă. [...]

— Iartă-mă d-le doctor, zisei eu încheiindu-mi surtucul dinainte, dar mie mi se pare că aria aceasta care-ai fluerat-o, am mai auzit-o unde-va... și aș voi să vă-ntreb...

— Aria asta ai auzit-o în capul d-tale, zise el, pe cînd ștergeai ciubotele lui Beethoven.

— Mă iartă d-le, dar nici n-am avut onoarea de-a cunoaște pe Beethoven.

— Ce știi d-ta, dacă l-ai cunoscut sau nu. Eu îți zic că l-ai cunoscut... Eu îți zic că i-ai șters ciubotele și basta.

— Ce dracul ! Îi nebun moșneagul iesta, gîndeam eu.

— Ce dracul ! Îi nebun moșneagul iesta, zise el clipind din ochi și imitîndu-mi glasul întocmai. Apoi urmă : Kellner ! Vin de maghiarat *(sic !)* de cinci ani, astupat bine... Iute. Ei nepoate, așa-i că cea dintîi gîndire, care ți-a venit în minte la răspunsul meu, a fost : Ce dracul, îi nebun moșneagul iesta. Vezi tu, asta voiam s-o știu... Omu-i ca o vioară... dacă pui degetul într-un loc pe coardă, sună-ntr-un fel, într-alt loc, într-altfel, dar o vioară seamănă cu alta. Astăzi mă simt dispus să fac filosofie și bine că te-am găsit, nepoate, pentru-că mie-mi pari un om neofensiv și care se miră și mirarea este mama înțelepciunii.

Eu căscam gura.

Bătrînul se uită la mine și-ncepe să rîdă.

— Spune-mi, nepoate, — dacă poți — un lucru imposibil și o idee imposibilă.

— Un lucru imposibil e ca eu să fi șters ciubotele lui Beethoven, care-a murit înainte de atîția ani, iar o idee imposibilă este ca ceva să fie și să nu fie tot în aceeași vreme.

Kellnerul aduse vinul cerut, moșneagul împlu un păhar mie, unul lui, pe care-l și deșertă păn-n fund.

— Ascultă-mă, nepoate, tu ești un poet, zise el. Ai auzit tu vreodată despre Archaeus ?

— Ba nu.

— Nu ? Ei bine, Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sînt fleacuri — Archaeus este tot.

— Ptiu ! bată-te vina, unchiule, cu tot Archaeus-ul tău... Cum văd, [vrei] să mă iei peste picior. Cine ți-i Archaeus ?

— Șșt ! Taci, nepoate... Toate celea la vremea lor.

Am să-ți spun eu îndată cine-i Archaeus, numai mai întîi bea și tu păharul de vin și ascultă următoarele cuvinte a moșului. Cu-

getări imposibile nu esistă, căci îndată ce o cugetare esistă, nu mai e imposibilă, și dac-ar fi imposibilă, n-ar esista. Ce este imposibil ? Am să-ți spun îndată o mulțime de probleme. Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicia sînt legile ciudate, cărora natura trebue să li se supue. Aicia-i timpul cu regulele lui matematice, aicia spațiul cu legile geometrice, aicia cauzalitatea cu necesitatea ei absolută, și dacă le ștergi acestea... și un somn adînc le șterge pentru cîteva oare... ce simțimînt ni remîne pentru acest interval al ștergerii ? Nimic. Și cu toate acestea sosesc momente în viață, în care aceste trei elemente ale vieții noastre, aceste sertare, în care băgăm în lume, dispar pentr-o clipă... e drept, ca o fulgerare numai, dispar sau în parte sau în tot și stai ca înaintea unei minuni și te-ntrebi... așa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar așa cum este... că oare ce-nsemnează asta. Cînd privești o fizionomie ciudată, îți vine de sine întrebarea : oare cum dracu-o fi gîndind acest om ? Ba lipsa unuia din cele cinci simțuri, chiar venind mai tîrziu, modifică radical lumea cugetării.

— Cum așa ? Apoi tocmai Beethoven a compus muzică pe cînd pierduse auzul...

— Știam c-ai să-mi obiectezi aceasta. Da, Beethoven compune opera *Fidelio,* după ce uitase de mult natura vocii omenești... el scrie muzică pentru voci cum crede el c-ar trebui să fie și te trezești față în față c-o operă, care ți se pare că fuge dinnaintea ochilor... c-ai privi-o cu binoclul întors... ș-ai vedea departe în fundul cugetării unui om ceva straniu, ce pari a nu pricepe bine, până bagi de seamă că sînt închipuirile unui surd despre vocea omenească, a cărei natură normală el o uitase sau avea numai o reminiscență slabă despre ea. Dar închipuindu-ți cum că toți oamenii ar avea numai o reminiscență de memorie ca acea a lui Beethoven... toată opera s-apropie vădit ca și cînd ai privi-o cu stecla așezată normal la ochi... Ea s-apropie așa, încît toată scena ți s-așează în cap ș-auzi opera urlîndu-ți în craniul deșert, cu boschete, cu temnițe, cu actori, cu actrițe cu tot. Cum va fi arătînd capul unui om, care are-o operă ori o dramă-n el cu oamenii ei interesanți, cu lumina de lampe, cu pînzele zugrăvite cu totului tot în capul lui... Un teatru întreg, în care sufletul lui, ghemuit într-un colț al sălei, e singurul spectator.

— Bine. Dar de ce să nu credem că făptura normală a omului este cea anume făcută, ca să vadă adevărul ?

— De ce ? Pentru că tocmai această făptură normală nu este una ș-aceiași — totdeauna vor fi mici deosebiri ; unde însă deosebirile sînt mari, avem altă lume.

Dar să urmez. Nu știu dacă cine-va s-a visat vrodată e'astic... că poate crește, se poate îmfla, se poate contrage... Dacă pe un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăe așa de bine ca în trezvie... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur al realității. ...Și acest om s-ar contrage-ntr-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă, ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși, și dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar mai veni să se îndoiască [cum] că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi, și că toate trebue să fie cum sînt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede din contra c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri.* Esistă multe buruieni care, aducînd o mică modificare a organului vederii, creiază înnaintea omului o altă lume. O băutură preparată dintr-un burete mărește proporțiile lucrurilor. Un pai pare mare cît o bîrnă, și omul, în reminiscența figurii ce o avuse înnainte de asta, sare peste un fir de pai din drum. Un lan de grîu devine pădure de aur, oamenii devin uriești și poate că povestea veche, că înainte urieșii locuiau pămîntul, atîrna de construcția ochilor de pe atunci și nu de mărimea lor obiectivă sau mai esact de mărimea, în care reflectă ochiul nostru de astăzi făpturile omenești.

Care este criteriul realității ? Despre ochi nu mai vorbim... Cine nu știe cu cîtă realitate, cu cît adevăr se prezintă în vis chipuri cunoscute, grădini, case, strade ; urechea aude muzică plăcută și mintea-și aduce-a minte cum c-a mai auzit o dată această muzică... Un amic se arată... el a-mbătrînit... vreo cîți-va peri albi are pe cap... mintea-l compară cu reminiscența, ce-o aveam despre dînsul și închipuirea, cum el a fost, și vederea concretă, cum este, ni smulge părerea de rău : „Cum s-a schimbat omul acesta !"... În starea de nebunie toate ideile sînt de o cumplită realitate... Omul e torturat, e pus pe cruce, e bătut, fără ca cineva să-l atingă. Cele mai cumplite dureri fizice ii sfîșie sufletul și-i brăzdează fața... din contra dureri reale în sensul nostru îl găsesc nesimțitor... Nu avem criteriu... Nu știm, dacă știm ceva... O credem, fiindc-o cred și alții, pentru că e o normă predominatoare, și asta nu fiindcă lumea ar fi cum ne-o închipuim, ci pentrucă om cu om samănă mai mult ori mai puțin. Poate-se zice, încă, că cutare om ciudat nu are drept, cînd spune ceva ? Cu ce-l combați ?... cu aceea că și alții zic ca tine, că nu-i așa ? Cu ce drept ? Valoarea privirii lui este aceeași cu valoarea privirii noastre... numa c-a lui e izolată, pe cînd a noastră găsește și altele turnate pe-același calup. Dar e un visă-

tor ? Bine. Cine ? Noi ori el ? Asta e-ntrebarea... Poate că noi nu facem alta, decît visăm într-un fel și el într-altul...

— Dar bine... vedem lumea.

— Și el o vede.

— Dar o pipăim.

— Și el o pipăie. Cu ce drept modul nostru să fie cel adevărat, și al lui cel fals ? Pentru ce nu vice-versa ? Sîntem noi nebuni ori el e nebun... asta-i întrebarea. Și de gîndim numai, cît de altfel a fost privirea oamenilor în alți secoli, că ceea ce ni se pare nouă ciudat, lor li se părea firesc, că în orice lucru nepriceput n-avem decît o formă, supt care o altă frunte de om vedea un lucru foarte priceput, atunci ni vine să-ntrebăm, care-i criteriul minții sănătoase ? O minte care azi aprobă ceea-ce a dizaprobat ieri, care dizaprobă ce-a aprobat ; o minte care vedem că se hrănește secol cu secol din paradoxii...

— Cum din paradoxii ?

— Da ! Căci spune-i un[ui] om eșit din coaja naturii, cum că soarele stă și pămîntul se-nvîrtește... el va găsi-o irațional, paradox, contra minții sănătoase... Spune-i că stelele sînt tot atîtea lumi... el va găsi-o paradox.

— Dar cu toate acestea e adevărul.

— Adevărul ? Cum vrei... Cum dispar, cum devin pe-ncetul nepipăite chiar teoriile mișcării, cînd presupunem ceea ce ni se impune de sine... că spațiul e nemărginit !... Unde-i mișcarea cînd spațiul e nemărginit ? Pămîntul a făcut o bucată... Bine... Deasupră-i și de desuptu-i a rămas tot atîta spațiu, căci e nemărginit... va să zică ce a parcurs el, cînd n-a parcurs nimica, căci pretutindenea stă în acelaș loc, în acelaș centron, în nemărginire, și dac-ar sta pe loc și dacă s-ar mișca, tot atîta ar fi... Care-i criteriul mișcării lui ? Iar simțirea noastră, iar acest senzoriu vizionar, încît mișcarea lui nu-i de cugetat, fără ca să punem totodată ființa noastră. Pămîntul îmblă, cum îmblăm noi în vis. Departe ajungem și totuși pe loc sîntem... În urmă și-nnainte nici nu s-a mărit, nici n-a scăzut distanța căci e nemărginită.

— Dar timpul ?

— O acest blestemat de timp, care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea acelaș, cel puțin remontoriul o spune... Cînd așteaptă cineva iarna la portița vrunui zaplaz pe drăguța lui... și ea nu vine... și așteaptă... și ea tot nu vine... ce-i timpul ? O eternitate. Și citește cineva o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoară pe dinnaintea ochilor... ce-i timpul ? Un minut. Cine n-a avut un roman întreg în minte, pentru a cărui realitate normală i-ar trebui o viață întreagă ori o tinerețe întreagă ?... În vis el

poate avea într-o singură noapte viaţa întreagă a unui om. Şi de ce a unui om? de ce nu a tuturor celor ce se-nvîrtesc împrejurul lui? Şi în cîtă vreme? În şapte ori opt oare. Dar ce-i o tragedie ori o comedie altceva? Şi într-adevăr, dacă un asemenea op interesează, nici bagi de seamă cît timp a trecut. De luăm criteriul normalităţii, am şters tot esclusivismul unei posibilităţi convenţionale şi de calup ş-am pus în locu-i o alta tot atît de îndreptăţită. Atunci nu mai zicem: Numai asta este posibil şi numai aşa e posibil, ci zicem: După cît ne ajunge capul, aşa e... dar dracul ştie, dacă n-or putea fi şi de o mie de ori altfel...

— Ce ciudată idee despre viaţă!

— Închipuieşte-ţi un manuscript vechiu cu filele unse într-un colţ de sertar... o comedie de esemplu. Directorul de teatru în încurcătură dă de el, citeşte... citeşte... pocneşte din degete... „Da, ştii că asta-i bună!“... Şi iată că te pomeneşti de-o dată pe scenă c-o icoană vie a vieţii... publicul rîde, actorii se strîmbă şi toate acestea ca-nnainte... de o sută de ani. Atuncea-ţi vine-a zice că ori publicul şi teatrul sînt depărtaţi cu două sute de ani; ori că piesa asta nouă. Unde este timpul? Cînd întorci binoclul, [lucrurile] ţi se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viaţa lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă şi ar fi foarte firesc asta... Unde este spaţiul? — De aceea cînd auzim trîmbiţa marilor adevăruri, care se prezintă cu atîta conştiinţă de sine, să zîmbim şi să zicem: Vorbe! Vorbe! Vorbe! S-ascultăm poveştile, căci ele cel puţin ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gîndirile noastre cu ale lor... În ele trăeşte Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele... Auzit-ai tu vrodată povestea regelui Tlà?

— Niciodată... Dar aş dori să ştiu mai întăi cine-i Archaeus?

— Hm! Cum dracu să ţi-o spun, dacă n-ai priceput păn-acuma. Măi băiete! Cum toate schimbările ce le doreşte un om în persoana sa, totuşi ar vrea să rămîe el însuşi... persoana sa.

Am cunoscut oameni, ce doreau a fi mai frumoşi (cîte femei!), mai cuminţi (cîţi oameni de stat!), mai geniali (cîţi scriitori!); am cunoscut unii, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei vroiau să fie tot ei. Cine şi ce este acel *el* sau *eu*, care în toate schimbările din lume ar dori să rămîie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieţii. Nimic n-ar dori să aibă din cîte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alţi ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămîie tot el. Abstrăgînd de la do-

rința acestei reamintiri, fiecare-și are dorința împlinită... căci este indiferent pentru cel ce nu voiește *memoria* identității, dacă-i el sau nu-i el rege. El este regele, dacă nu face numai această pretenție să fie tot el... Iată alt corp, altă minte, altă poziție, numai că nu ești tu. Ei, ai priceput ce-i Archaeus ?

— Ba nu. Mai puțin decît oricînd.

— Nici nu-i ușor de priceput — pentru că-i etern. Și etern este tot ce este în totdeauna de față... în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăși stări de lucru[ri]. Ce este. Numai dacă vremea ar sta locului, am putea vedea lămurit ce-i etern... Numai într-un în care s-ar naște un moratoriu între moarte și viață, căci lumea nu-i de cît o vecinică plătire către viață, o vecinică încasare din partea morții. Și această împrejurare este mama timpului. Fără de aceasta suma, celor ce esistă într-adevăr, s-ar putea privi peste tot, am ști ce este netimporal.

— Ce-mi folosesc mie espunerile acestea, cînd eu tot nu știu ce-i Archaeus.

— Hm. Ești greu la cap. Cînd gîndește cineva că neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă de fel în raport cu puterea, cu imensitatea voinței (gîndește la Napoleon), cumcă omul e numai prilejul adesea slab, abia suflat pentru niște patimi cumplite, cînd gîndești cumcă purtătorul acestor patimi poate în orice moment să devină o coajă, ca un vas pe care l-a spart vinul, apoi cînd vezi că unul și acelaș princip de viață încolțește în mii de mii de flori, din care cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn și aceste puține au în sfîrșit aceiași soartă, atuncea vezi cumcă ființa în om e nemuritoare. E unul și acelaș punctum saliens, care apare în mii de oameni, disbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mînă una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe carnea zugrăvitelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor care face o călătorie, ce pare vecinică.

— Și este într-adevăr vecinică.

— În fiece om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșetor. Dar ce-i și ajută coaja cariului, care-a-ncremenit în lemnul vieții ? Asaltul e tinerețea, rămînerea-n drum decepțiunea, recăderea animalului pățit bătrînețea și moartea. Oamenii sînt probleme, ce și le pune spiritul Universului, viețile lor încercări de deslegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva

necunoscut nu samănă cu aviditatea de-a afla răspunsul unei întrebări curioase ?

— Dar mie mi se pare că unde-i un problem, e tot odată şi deslegarea lui.

— Da, Kant. Cei mai mulţi oameni însă rămîn întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nţeles, alteori deşarte. Cînd văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb, ce caută nasul iesta-n lume ?

(Fragment. În : M. Eminescu, *Op. cit.*, pp. 371, 372, 375.)

SCRISOAREA I

[...] La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !
Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fîșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi, copii ai lumei mici,
Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici ;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați ;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim, uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,

Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș,
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați,
Ei, din frînele luminii și a soarelui scăpați...
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort ș-întinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reincep-eterna pace [...]

(Fragment. În: Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. III. Ediție critică de D. Murărașu, Editura „Minerva", 1970, p. 40.)

EGIPETUL

[...] În zidirea cea antică, sus în frunte-i turnul maur,
Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur,
Unde-a ceriului mii stele ca-ntr-un centru se adun,
El în mic privește-acolo căile lor tăinuite
Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite
Au aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun.

Și se poate că spre răul unei ginți efeminate,
Regilor pătați de crime, preoțimei desfrînate,
Magul, paza răzbunării, a cetit semnul întors.
Ș-atunci vîntul ridicat-a tot năsipul din pustiuri,
Astupînd cu el orașe, ca gigantice secriuri
Unei ginți, ce fără viață-ngreuia pămîntul stors [...]

(Fragment. *Op. cit.*, vol. I, p. 194.)

CU GÎNDIRI ŞI CU IMAGINI

Cu gîndiri şi cu imagini
Înnegrit-am multe pagini :
Ş-ale cărţii, ş-ale vieţii
Chiar din zorii tinereţii.

Nu urmaţi gîndirii mele :
Căci noianu-i de greşele,
Urmărind prin întuneric
Visul vieţii-mi cel himeric.

Neavînd învăţ şi normă
Fantazia fără formă
Rătăcit-a, vai !, cu mersul :
Negru-i gîndul, şchiop e versul.

Şi idei, ce altfel simple
Ard în frunte, bat sub tîmple :
Eu le-am dat îmbrăcăminte
Prea bogată, fără minte.

Ele seamănă, hibride,
Egiptenei piramide :
Un mormînt de piatră-n munte
Cu icoanele cărunte,

Şi de sfinxuri lungi alee,
Monoliţi şi propilee, —
Fac să vezi că după poartă
Zace-o-ntreagă ţară moartă.

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu ştii ce te aşteaptă
Cînd acolo !... sub o faclă,
Doarme-un singur rege-n raclă.

(Op. cit., vol. II, p. 138.)

E ÎMPĂRȚITĂ OMENIREA

E împărțită omenirea
În cei ce vor și cei ce știu.
În cei dentîi trăiește firea,
Ceilalți o cumpănesc ș-o scriu.

Cînd unii țese haina vremei,
Ceilalți a vremii coji adun :
Viață unii dau problemei,
Ceilalți gîndirei o supun.

Dar pace este între dînșii :
Ce unii fac iau alții aminte.
Căci pînă azi domnește-ntr-înșii
A cărții tale graiuri sfinte. [...]

(*Op. cit.*, vol. II, p. 111.)

CRITICILOR MEI

Multe flori sunt, dar puține
Rod în lume o să poarte,
Toate bat la poarta vieții,
Dar se scutur multe moarte.

E ușor a scrie versuri,
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte,

Ca și flori în poarta vieții,
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume,
Cer veșmintele vorbirii.

Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață,
Unde ai judecătorii,
Nenduraţii ochi de gheață ?

Ah, atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?

Critici, voi, ca flori deșerte,
Care roade n-ați adus —
E ușor a scrie versuri,
Cînd nimic nu ai de spus.

(*Op. cit.*, vol. II, p. 147.)

ROLUL LITERATURII NAȚIONALE ÎN SPIRITUL PUBLIC

[Limba — maniera de cugetare și percepțiune a omului]

Alăturăm observarea cum că limba, alegerea și cursivitatea expresiunii în expunerea vorbită sau scrisă e un element esențial, ba chiar un criteriu al culturii. Din vorbirea (sau fiindcă aceasta atîrnă adesea de o predare întîmplătoare) din scrierea unui om se poate cunoaște gradul său de cultură ; *stilul e omul*, se-nțelege de aceea fiindcă nu e numai forma limbistică și fiindcă nu consistă numai în cunoașterea limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare și percepțiune a omului. Cum descrie cineva un lucru, așa l-a văzut și l-a priceput.

De a se exprima bine și corect asupra oricărui lucru e posibil numai la o universalitate a culturii, așadar la o claritate și idealitate a intuițiunei tuturor lucrurilor, asupra cărora el vorbește. Maturitatea culturii publice a spiritului poporal se manifestă cu deosebire în limba sa, și între culții unui popor se numără numai aceia care au suit înălțimea și domină terenul întreg. [...]

(*Cugetări literare, 1, Rolul literaturii naționale.* Fragment. În : M. Eminescu, *Opere complecte*, ed. cit., p. 353.)

DESPRE SENTIMENT ȘI FANTASIE

[Fantezia — reflecție transfigurată a lumii]

Da ! Orice cugetare generoasă, orice descoperire mare, purcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, cînd cineva a pătruns odată pe Kant, cînd e pus pe același punct de vedere atît de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, — mintea nu mai e decît o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, și pătrunde în inimă. Și cînd ridici ochii te afli într-adevăr în (incomplet în text, n.n.). Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiece lucru, se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cumcă trecere și naștere, cumcă ivirea și pieirea ta înșile sînt numai o părere. Și inima nu mai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliane, ea este singură ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei.

Și astfel fantasia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantasia poetului și a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne, ce reprezintă. De jur împrejur sînt pînze atîrnate la care perspectiva este aparentă, asupra cărora timpul trece fără urmă, toate avînd un ce necunoscut de aranjor și toate închipuiri ale unui suflet mare. Ceea ce numesc capete ordinare fantasie, nu este fantasie ci slăbiciune a creerului, fantastarie. Pe cînd celor chemați (cuvînt indescifrabil, n.n.) li se vorbește cu jargonul lor propriu — celui ales ea-i vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato.

(*Cugetări literare, 9, Despre sentiment și fantasie*, fragment. *Op. cit.*, p. 358.)

CEZARA

[Ideile și mișcarea realului]

[...] Umblu la școală. Știi la cine : la albinele mele. Am părerea cum că toate ideile ce plutesc pe suprafața vieții oamenilor sînt crețîi ce aruncă o manta pe un corp ce se mișcă. Ele nu sînt altceva decît mișcarea *corpului* însuși, deși atîrnă de la ea. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Proză literară*, ediție îngrijită de Flora Șuteu și prefață de Eugen Simion, E.P.L., București, 1963, p. 97.)

CUGETĂRI

[Închipuirea lumii]

Pentru a-și închipui cineva metaforic lumea, ar putea să iee o bucată de lut și să-i dea diferite forme, cînd una, cînd alta. Dacă acum mai iei că acest lut este răul, nedreptul pozitiv, se-nțelege că tot binele și toată dreptatea va consista numai în forme, și nu în cuprinsul lor, adică în relațiunea uneia față cu cealaltă. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Opere complecte*, ed. cit., p. 348.)

GENIU PUSTIU

[Metafora vieții]

Dumas zicea că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele și iată romanul. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Proză literară,* ed. cit., p. 125.)

NATURA ȘI STATUL

[Tranzițiunea formelor]

Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin punctele de tranzițiune. Astfel ființele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe supt care undele rîului etern altele formează o bătătură, singură ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver al formelor lumii. Acum căutînd la organele acestei ființe, găsim asemenea că ele sînt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție — prin urmare esența ființelor este forma, esența

vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme — care-i sensul teleologiei lor, care-i sensul teleologiei în mişcarea şi secreţiunile materiei ? [...]

(*Cugetări filosofice, I. Natura şi Statul*, fragment. În : M. Eminescu, *Opere complecte*, ed. cit., p. 349.)

DUALISMUL AUSTRO-UNGAR ŞI NAŢIONALITĂŢILE

[Oglinzi ale realităţii]

[...] Artele şi literatura frumoasă trebuie să fie *oglinzi de aur ale realităţii* în care se mişcă poporul, o coardă nouă, originală pe bina * cea mare a lumii. [...]

(Fragment. În : *Opere complecte*, ed. cit., p. 30—31.)

AL. MACEDONSKI

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Pustie şi albă e camera moartă...
Şi focul sub vatră se stinge scrumit...
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o scînteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e aproape un mit...

Şi nici o scînteie în ochiu-adormit. [...]

E moartă odaia, şi mort e poetul... —
În zare, lupi groaznici s-aud, răguşit,
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vînt-nnăbuşit...
Iar crivăţul ţipă... — dar el, ce-a greşit ?

Un haos urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare şi-n gînduri şi-afară,
Şi luna e rece în el, şi pe cer...
Şi bezna lungeşte o straşnică gheară,
Şi lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

* Bina = scena (germ.).

Şi luna e rece în el şi pe cer.

Dar scrumul sub vatră, de-odată, clipeşte...
Pe ziduri aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coş izbucneşte,
Se urcă, palpită, trosneşte, vorbeşte...

„Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci ?“

Şi flacăra spune : „Aduc inspirarea...
Ascultă, şi cîntă, şi tînăr refii... —
În slava-nvierei îneacă oftarea...
Avut şi puternic emir, voi să fii.“
Şi flacăra spune : „Aduc inspirarea“
Şi-n alba odaie aleargă vibrarea.

(Fragment. În : Al. Macedonski, *Opere*, vol. II, E.P.L., pp. 160—161.)

RONDELUL LUCRURILOR

Oh ! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase :
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Tu le crezi moarte, şi trăiesc
Împrăştiate-n orice case.
Oh ! Lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase.

Şi cîte nu-ţi mai povestesc
În pustnicia lor retrasă :
Cu tot ce sufletu-ţi uitase
Te-mbie sau te chinuiesc. —

Oh ! Lucrurile cum vorbesc.

(Al. Macedonski, *Poezie şi proză.* Antologie, note şi prefaţă de Mircea Zaciu, Editura tineretului, 1965, p. 109.)

CUVINTE DESPRE *THALASSA*

[Cartea cărţilor — viaţa]

[...] Ar fi nişte prea largi cercetări să spun, în aceste pagini, prin ce anume îndemnuri sufleteşti am fost îndrumat să iau condeiul — unealtă blestemată şi binecuvîntată, de care nu m-am mai scăpat —, să iau, zic, acest condei, pentru a fi ce-am fost. Dacă, însă, un asemenea lucru e greu, şi cere desfăşurări prea mari, este, totuşi, putincios, şi chiar trebuitor să o fac, întrucîtva, geneza Marei epopee.

Dar se cade ca, din capul locului, să fiu cu desăvîrşire sincer şi nu voi ascunde că o rîvnă neobosită m-a împins neîncetat înainte, m-a purtat — şi pot să zic că, fără voie chiar — să cuceresc tot mai multe cunoştinţi şi să trag tot mai multă putere din *Cartea-cărţilor :* Viaţa. De aceea n-am fost niciodată unilateral. De cîte ori am vrut să judec despre o idee, sau despre un lucru, am considerat omul şi lucrul sub toate feţele lor, şi am pus, totdeauna, în cumpănă părţile lor rele cu părţile lor bune, părţile lor frumoase cu părţile lor urîte. Nu m-am oprit la suprafeţe. [...]

Deşi, încă din copilărie, citisem, pe lîngă studiile de şcoală, un înspăimîntător număr de cărţi, deşi mintea mi se ascuţise şi simţirea mi se subţiase, deşi auzul şi celelalte simţuri organice ale mele ajunseseră să se osebească de ale celorlalţi, pînă la 1880, nu smulsesem din concepţia şi din simţirea mea nici o operă puternică. Mă credeam, cu toate aceste, poet mare — foarte mare — şi, tocmai pentru că nu eram încă nimic, aceeaşi părere o avea şi publicul despre mine. Aşa s-a întîmplat, oricînd, şi oriunde ; aşa se întîmplă şi astăzi multora dintre contemporanii mei — români sau străini. [...]

Cum înţelesei adevărul pe care nu-l ştiam : că un scriitor e osîndit să n-aibă înrîuriri temeinice decît dacă-şi dă sufletul pe faţă, dacă-şi destăinuieşte cele mai ascunse cugetări, nu ştiu, şi e de prisos să caut să aflu acum.

(Fragment. În : Al. Macedonski, *op. cit.*, vol. V, pp. 299—300.)

TITU MAIORESCU

COMEDIILE D-LUI I. L. CARAGIALE

[Semnele caracteristice ale epocei]

O noapte furtunoasă, Conul Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului — cine din cei ce se duc la teatrul român nu a văzut una sau alta din aceste comedii? Mulți cunosc pe cea dintăi, mai toți pe cea de-a treia și cîțiva pe celelalte.

De meritat toate merită să fie cunoscute și, după părerea noastră, lăudate — toate fără excepție.

Publicul primelor reprezentări a judecat altfel. *Scrisoarea pierdută* a avut un succes mare; și *Noaptea furtunoasă* a avus succes; dar *Conul Leonida,* jucat pe o scenă de a doua mînă, nu a plăcut; și *D-ale carnavalului* a fost fluierată.

Foarte bine:

Este însă vremea să ne explicăm o dată asupra acestor lucruri, dacă se poate; și cine știe de nu se va putea? În materie de gust literar — ce e drept — discuția e totdeauna grea, și e grea mai ales acolo unde lipsește încă tradiția literară și prin urmare comunitatea de idei în privința operelor ce le numim frumoase.

Dar greutatea este uneori un îndemn mai mult pentru încercare, și tocmai cînd nu există încă siguranța principiilor, stabilirea lor este cu atît mai de trebuință.

Și mai întîi să căutăm a ne înțelege asupra părții celei mai puțin contestate din meritul literar al d-lui Caragiale, care ne pare a fi următoarea:

Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă cîteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor.

Stratul social pe care îl înfățișează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos și ne arată aspectul unor simțiminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub formele unei spoieli de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat pînă în acel strat și transformată aici într-o adevărată caricatură a culturei moderne.

Conul Leonida citește jurnale, explică nevestei sale esența republicei cum o pricepe el, valoarea lui „Galibardi" și teoria halucinațiilor. Jupîn Dumitrache, cherestegiul, caută să înțeleagă în convorbiri cu ipistatul Nae Ipingescu ce este „sufragiul universal",

este pătruns de demnitatea gardei civice și primește de la Rică Venturiano deslușiri asupra suveranității poporului ; iar cocoana Veta își cîntă amorul „într-un moment de fericire și printr-o perlă de iubire". Candidatul de la percepție vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei ; Mița Baston jură pe statua libertății din Ploești și ipistatul *Carnavalului* pune un „potrabac" cu muzică la „lotărie". Ziaristul Nae Cațavencu și advocatul Farfuridi fac discursuri electorale asupra progresului economic și revizuirii constituționale ; Dandanache își susține dreptul la deputăție prin tradiția de la „patruzșopt", iar polițaiul Ghiță este un element principal pentru alegerea „curat constituțională". Adevăratul om onest este simplul „Cetățean" alegător, care însă este totdeauna „turmentat".

Printre aceste figuri, cu straniul lor vestmînt de aparența unei culturi superioare, se agită pornirile și pasiunile omenești, deșertăciunea, iubirea, goana după cîștig și mai ales exploatarea celor mărginiți, cu ajutorul frazelor declamatorii neînțelese — unul din semnele caracteristice ale epocei noastre.

„Ce lume, ce lume!" zice prefectul Tipătescu, și așa zicem și noi cînd prindem de veste că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășură astfel înaintea ochilor.

În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbele și faptele lor spre efecte de scenă cu multă cunoștință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevedea prin această realitate elementul mai adînc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie.

Lăsînd acum la o parte, în această privire mai generală asupra lucrărilor d-lui Caragiale, întrebările de o ordine secundară, dacă de exemplu unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă, dacă în diferitele piese nu este un fel de monotonie a figurilor înfățișate sau cel puțin a modului înfățișării lor, o lipsă, aproape desăvîrșită, a părților mai bune ale naturei omenești ș.c.l., și mărginindu-ne la relevarea meritului necontestabil al comediilor autorului nostru, putem constata și recunoaște acest merit în scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieței noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine.

Și oare acesta este puțin lucru ? Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri, în înțelesul aceleiaș mișcări intelectuale sănătoase, în care sunt și *Novelele* lui Slavici, și *Amintirile* lui Creangă,

și *Copiile de pe natură* ale lui Negruzzi, și *Poeziile* lui Eminescu — mișcare deșteptată în literatura noastră prin acea culegere de poezii populare prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate : simțirile reale ale poporului în care trăim, și care simțiri numai întrucît sunt oglindite prin artă în această realitate a lor devin o parte integrantă a omenirii exprimată în forma literară ? [...]

(Fragment. În : T. Maiorescu, *Critice*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 417—419.)

POEZII POPULARE ROMÂNE
adunate de d. Vasile Alecsandri

[Valoare estetică și sentiment]

[...] D. Alecsandri împarte poeziile, culese și întocmite de d-sa din gura poporului, în balade (cîntece bătrînești), doine și hore. În ele găsim poezia aproape a întregului popor : Moldova și Țara Muntenească, Transilvania [...] sunt deopotrivă reprezentate. Mai la fiecare poezie, la fiecare aluziune socială din ea, la fiecare cuvînt mai greu, d. Alecsandri a făcut note explicative, care, în cea mai mare parte a lor, adaugă la meritul cărții și cuprind observațiuni pline de interes.

În articolul de față am dori să ne dăm în cîteva cuvinte samă de impresiunea binefăcătoare de care ne pătrunde cetirea acestor poezii.

Ceea ce le distinge întîi în modul cel mai favorabil de celelalte poezii ale literaturii noastre este naivitatea lor, lipsa de orce artificiu, de orce dispoziție forțată, simțimîntul natural ce le-a inspirat. Sunt două moduri de a privi lumea care ne încunjură : cu reflecția rece, speculativă sau speculătoare, și cu inima plină de simțiri. Din cel dintîi mod ies pentru literatură cărțile de știință, din cel de al doilea — lucrările de artă. Ceea ce constituie defectul operelor de artă celor rele este confundarea acestor sfere, este lipsa de inspirare sentimentală și producerea sub impresia reflecției. Cei mai mulți poeți ai noștri cîntă fără cauză firească, simulează inspirări ce nu-i agită, descriu sentimente ce nu-i insuflă, și nu este o excepție junele de 17 ani care în anul trecut trimisese spre publicare un caiet de poezii plin de „iluziuni pierdute asupra sexului frumos". În acești oameni nechemați și nealeși predomnește cal-

culul, ei iau pana în mînă fără a şti încă ce să cînte, se hotărăsc mai întîi să facă „o poezie" şi apoi îşi răsfoiesc mintea pentru a găsi o materie convenabilă, şi, astfel, lucrarea lor face o impresie tot aşa de rece ca şi reflecţia din care a izvorît.

Nimic din toate aceste în poezia populară ! Şi ce ambiţie calculătoare ar putea îndemna pe simplul sătean ca să-şi întrupeze simţirea în forma poetică ! Ceea ce abundanţa tristeţei sau bucuriei i-a scos din adîncul inimei sale nu este niciodată al lui ; în *toate* inimile îşi află un răsunet şi la toate le devine o proprietate : fapta lui devine fapta lor, el însuş piere necunoscut. Cea mai adîncă simţire numai îl sileşte astfel a se arunca afară din sine, şi de aceea din poezia lui îţi vorbeşte însăş durerea şi însăş bucuria, dar nu un individ care sufere, un individ care se bucură. Însă tocmai aceasta este semnul adevăratei poezii, şi ne putem explica cum asupra *Iliadei,* atribuite lui Homer, s-a născut controversa dacă în adevăr este compusă de un poet Homer, sau este numai un şir de balade populare de autori necunoscuţi, într-atît poetul celei mai frumoase epopee s-a consumat şi s-a pierdut fără vreo urmă a individualităţii sale în lucrarea ce a produs-o.

Pentru a însufleţi această explicare teoretică cu exemple, vom cita din cartea d-lui Alecsandri cîteva poezii luate după prima răsfoire, care toată poartă acel semn de adîncă inspirare adevărată : [...]

Izvorînd astfel poezia populară din plenitudinea simţimîntului, în ea ne aflăm apăraţi de acele aberaţiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeţi, chiar a celor cu talent.

Politica, declamările în contra absolutismului, reflecţiile manierate asupra divinităţii, imortalităţii etc., etc. nu ating cuprinsul lor sentimental şi nu silesc pe cetitor a recădea din înălţimea impresiei poetice în mijlocul preocupaţiilor de toate zilele.

Nu că doară poporul ar fi nesimţitor la asemenea lucruri ; dar el cînd face poezie nu face politică ; cînd inima îi saltă, încetează sarcina reflecţiei. Şi la români se găsesc poezii contra Rusiei şi a Austriei, dar nu fiindcă Rusia este „cnuta colosală de la nord", şi Austria, „despoticul absolutism", ci fiindcă străinul îi rămîne străin sub orce formă politică l-ar subjuga. [...]

Cu toate aceste, autorii şi publicul „din societate" s-ar înşela foarte mult cînd ar crede că simţimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot aşa de bine pe calea inimei ca şi pe calea reflecţiei, şi din aceea că poporul îşi exprimă numai simţirile sale nu rezultă că i-ar lipsi meditaţiunea şi delicateţea în exprimarea ei. Îndrăznim chiar să

credem că mulți poeți de salon ar fi încîntați cînd ar putea descoperi în fantazia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare. [...]

(Fragment. În : T. Maiorescu, *Critice*, E.P.L., București, 1966, pp. 4—7.)

C. DOBROGEANU-GHEREA

TENDENȚIONISMUL ȘI TEZISMUL ÎN ARTĂ

[O legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului]

[...] Iată, în cîteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acum în privința artei și ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci și artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural), pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci și cele artistice, sunt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuși artistul e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară. Toate producțiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgălituri ori de falsificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural și a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă, un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieși de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltărei și creărei artistice. Creația artistului va fi un product al combinației acestor factori feluriți, dar toți acești factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creațiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreață a naturei sălbatice, a trebuit să meargă în America și să vadă acolo pe loc minunata vegetație, tocmai unde e mai sălbatică și mai frumoasă.

Descrierea fierbinte, înfocată, a naturei și a iubirei în *René* e efectul unui temperament nervos, fierbinte și bolnăvicios totodată ; ideile reacționare ale scrierilor lui sunt pricinuite de Revoluția Franceză, care a desființat nobilimea, a omorît pe fratele lui și l-a surghiunit pe însuși artistul. Ideile religioase bigote, prin cari se caracterizează, se datoresc educației excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toți membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre în mînăstire în floarea tinereței ; și e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist și deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte, iar pe de alta, prin un complex de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinți, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfîrșit vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ce primește, și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul, și ceea ce a fost azi cauză, mîine e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rîndul ei lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîi și întîi Revoluției Franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunei monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societăței, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite. Acestea sunt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale cari mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. [...]

(Fragment. În : C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* Editura tineretului, București, 1968, pp. 83—85.)

[Poezia pune în lucrare puterile psihice ale omului]

[...] Aşadar, Eminescu în poeziile de iubire este idealist şi naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesenţial şi întîmplător ; în poeziile sale sociale şi filosofice e dimpotrivă pesimist metafizic şi spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesenţial şi întîmplător.

Cum, dar, se explică deosebirea aceasta ? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are rădăcini în organizaţia fizică şi psihologică a omului şi atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, şi acest fond fiind idealist şi naturalist, e foarte natural ca şi iubirea să fie idealistă şi naturalistă. Idealul social, însă, şi ideile filosofice atîrnă mai ales de educaţie, de mediul social înconjurător. Organizaţia fiziologică joacă un rol mult mai puţin însemnat. Mediul social, însă, de care mai ales atîrnă creaţiunea socială şi filosofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale şi filosofice să fie pesimiste. Aici vedem, de asemeni, care parte a creaţiunei poetului nostru s-ar fi schimbat, dacă ar fi fost pus în alte condiţii sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizaţia fiziologică şi psihologică a poetului, se schimbă mai puţin, fondul al doilea, însă, cel care atîrnă mai ales de educaţie şi de mediul social, se schimbă în totul odată cu mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale şi filosofice ar fi fost cu totul altele. [...]

Într-un vechi articol, *Filosofia stilului,* Herbert Spencer face generalizarea că menirea şi esenţa stilului şi a poeziei este „de a înfăţişa lucrurile astfel, încît, pentru a le înţelege, să fie nevoie de cît mai puţină osteneală". Cruţarea atenţiei şi puterii psihice a cititorului, iată, după Spencer, menirea şi esenţa poeziei. [...] Găsind prin dibăcie şi prin ştiinţă una din însuşirile şi menirile poeziei, Spencer urcă această calitate aşa de sus, încît o priveşte ca esenţa şi menirea poeziei în general. Nouă ne pare foarte adevărat lucru că una din menirile poeziei este şi cruţarea puterilor psihice ale cititorilor ; dar asta e numai una din însuşirile ei şi e departe de a îmbrăţişa poezia îndeobşte, de a formula rostul ei. Astfel noi găsim cu cale a pune alături cu dînsa altă însuşire a poeziei, o însuşire care îndreaptă şi stăvileşte pe cea dintîi.

Noi credem că una din însuşirile poeziei este că ea aţîţă, pune în lucrare, dacă putem zice aşa, puterile psihice ale omului. [...] Aşadar, economisirea puterilor sufleteşti şi aţîţarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei şi, pe cît ne pare, şi ale artei în general. [...]

(Fragmente. În : C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, pp. 135—136 ; 140—141.)

PANAIT CERNA

IDEAL

Luceafărul senin răsare,
Umplînd de vis văzduh şi mare...

Pătruns de focul lui cel blînd,
Un strop s-aprinse, tremurînd ;
Şi stropul, lacrimă-nstelată,
Vorbi spre steaua depărtată :

„Aş vrea să mă înalţ la tine,
Dar lumea ta e sus, prea sus,
Şi-n noaptea undelor haine
Rămîn cu dorul meu nespus.

Şi totuşi, simt cum mă străbate
O rază din puterea-ţi lină —
Greu luptă valurile toate
Să-mi stingă visul de lumină,

Dar cad, se farmă, istovite
De furtunatecul lor joc
Şi-n fundul mării liniştite
Eu reapar senin în loc.

Eu sînt un vis, dar teamă nu mi-i
De vînt, de unda răzvrătită,
Cît timp te văd deasupra lumii
Lucind eternă, liniştită...

Dar, cum te pierzi întunecată,
Apune trist a mea scînteie, —
Cu raza ta mă nasc deodată,
Cu dînsa viaţa-mi se încheie."

...O, steaua mea, alungă norii,
Să-ţi sorb clipirile senine,
Să trec prin furia vîltorii,
Cu ochii ţintă către tine!

(În: Panait Cerna, *Poezii*, E.P.L., 1963, pp. 8—9.)

FLOARE ŞI GENUNE

Alături de genuni răsai, o, floare,
Şi pari a fericirilor icoană...
Ce mînă te-a sădit, încrezătoare,
Pe margini de prăpastie duşmană?
Din adîncime, ielele-ţi cîntară
Chemări ispititoare, ca-n poveşti...
Şi rîd fermecător — şi cîntă iară...
Tu le asculţi, senino, şi-nfloreşti. [...]

Noi alergăm, zburăm spre-o rază sfîntă,
Pe care-am vrea s-o coborîm în viaţă;
Dar cea mai slabă piedică ne-nghiaţă,
Şi numai gîndul luptei ne-nspăimîntă...
Şi ne-nturnăm în propria ruină,
Cu inima-necată de suspin —
Nebuni şi orbi! De teama unui spin,
Lăsăm să moară roza pe tulpină...

Noi preamărim umana-nţelepciune —
Şi care-i este rodul?... Făurim
Atîtea umbre şi-ntrebări nebune,
Prin care-a vieţii spaimă o mărim:
Ce-i moartea? Pentru ce împărăţeşte?
Ce ne aşteaptă mîine? mai tîrziu?
Ce-i taina care pururi izvorăşte
De dincolo de leagăn şi sicriu?

Și astfel viața ni se risipește :
În mîna care tremură de teamă,
Paharul darului ceresc se varsă
Și, pînă să-l lipim de gura arsă,
E gol, sau plin de-a lacrămilor vamă...
Nebuni și orbi ! Nepricepuți ca vîntul
Noi singuri, noi, ne adîncim mormîntul ! [...]

Tovarăș drag ! Cînd voi păli de jale,
Străbate-mi gîndul cu mireasma ta ;
Cînd inima va tremura în cale,
Închină-te, tovarășe, spre ea
Și spune-i taina fericirii tale... [...]

(Fragment. În : Panait Cerna, *op. cit.*, pp. 78—81.)

BARBU DELAVRANCEA

ARTA : ARMONIE, PROPORȚIE, POSIBILITATE

[Gîndul pornește de la o realitate — fie obiectivă, fie subiectivă]

— *Care e concepția dv. despre artă, maestre ?*

— Întrebarea dumitale ar presupune o întreagă dizertație. Ar trebui să arăt deosebirile și asemănările ce există între arta de a crea în spațiu și arta de a crea în timp — adică între sculptură și arhitectură — și între literatură și muzică — cu toate subdiviziunile și derivatele lor, pentru a preciza ce este arta și care este scopul artei „în genere"... „În genere" nu există „un răspuns", ci „o serie de răspunsuri" din care ar reieși felul de gîndire al cuiva, sistemul, mai mult sau mai puțin filosofic, al omului care ar primi să vă dea nu „un răspuns", ci răspunsurile necesare la o întrebare atît de grea și atît de vastă.

Și, cu toate acestea, d-ta aștepți „un răspuns" precis despre „concepția mea asupra artei în genere".

„Arta în genere" e armonie, proporție și posibilitate. Posibilitatea rezultă din proporție. Armonia este aceea care pune în contact și înlesnește înfrățirea dintre proporție și posibilitate. Posibilitatea nu se confundă niciodată cu realitatea, ci este o echivalență

a realităţii. Artistul smulge din realitate părţile durabile ale ei, dacă nu chiar părţile ei eterne. În artă sînt posibile un basm — ca şi o comedie de moravuri — căci nu depind decît de legea proporţiilor. Scopul final al artei — toate pe lume au un scop — este satisfacerea sufletului omenesc, după cum în ştiinţă stă satisfacerea nevoilor materiale şi trecătoare ale trupului omenesc. Sănătatea unuia şi sănătatea celuilalt atîrnă de gradul artistic şi ştiinţific al societăţii. Ştiinţa este depozitul de experienţe şi speculaţiuni transmisibil şi ereditar, şi din această pricină progresul ştiinţific este fără sfîrşit. Cu arta nu este aşa. Progresul în artă este numai o manieră de a vorbi.

Progres — evoluţie — revoluţie în artă

Ceea ce numim noi „progres în artă“ este mai mult o influenţă a trecutului asupra actualităţii. Această influenţă poate fi numai un reflex al înaintaşilor asupra urmaşilor, dar poate fi şi imitaţie servilă, şi prin urmare nu o scădere, ci o decădere. În ştiinţă epocele sînt succesive, în artă sînt convulsive. În ştiinţă, indiferent de numărul geniilor creatoare, o epocă posterioară coprinde un grad de cultură şi de înaintare mai mare decît într-o epocă anterioară. În artă poate să fie ş-aşa, după cum poate să fie şi contrariul. În artă să ia act de sforţările trecute fără a pretinde că s-a sporit putinţa de a crea. Evoluţiunea treptată nu se cunoaşte decît în ştiinţele pozitive. În artă mai mult revoluţiunea, care adeseori sfîrşeşte cu turburarea zadarnică a sufletelor omeneşti. Aşa că noi am putea să zicem că bunastare a oamenilor va fi cu atît mai mare cu cît va fi vorba de epocile viitoare mai îndepărtate, iar „fericirea oamenilor“ trebuie să o căutăm cînd în epocele trecute, cînd în cele posibile viitoare, alternîndu-se, iar nu succedîndu-se. Şi zisei „fericirea oamenilor“ — în înţelesul „bucuriilor artistice şi actuale“ —, căci una e cunoştinţa monumentelor de artă a trecutului şi alta e să asişti şi să contribui, fără să vrei, la operile de artă în timpul pe care l-ai trăit tu. În primul caz e o închipuită fericire, în al doilea caz e o fericire deplină.

Rar sînt înţelepţii cari, luînd viaţa drept vis, îşi aleg o anumită epocă de strălucire estetică, şi trăiesc în acele timpuri c-o viziune virtuală atît de puternică — parcă ar trăi aievea. Cei mai mulţi se mulţumesc pe ceea ce au văzut, au simţit, au gustat, şi au gîndit într-adevăr, legaţi de vremea pe care o trăiesc. Bunastare şi fericirea nu se exclud, dar nici nu există raporturi între ele necesare

și fatale. Bunastare a oamenilor fiind materială, este un dar la care oricine ar putea să participe. Adevărata fericire fiind imaterială, nu-i este dat oricui să se împărtășească. Sînt, în vremea noastră realistă, milionari cari se aseamănă cu animalele mulțumite pe deplin la o iesle încărcată cu toate felurile de bunătăți. Da, sînt foarte mulțumiți. Dar fericiți ?... Nu crez...

Întrebarea dumitale — mă iartă — se aseamănă cu întrebările pe care ți le adresează copiii precoci, privind universul. Răspunzi cum poți. Și eu ți-am răspuns, „în genere", cum am putut...

Creațiunea artistică : concepțiunea — incubațiunea — „facerea" !

Cum zămisliți dv. arta scrisului ?

Gîndind mereu, ziua și noaptea, în trăsură, pe jos și-n vapor, de cîte ori am avut prilejul să plec pe Dunăre sau pe mare. Atît învîrtesc un subiect în minte, încît văz înaintea ochilor toate scenele și auz replicele cele mai mărunte. Gîndul pornește de la o realitate — fie obiectivă, fie subiectivă. Și e cumplit lucru să ai un șir de subiecte — studiate în toate amănunțimele — și să vezi că nu ai timp să le aduci la îndeplinire, robit de alte datorii imperioase. Eu am mai multe volume în mintea mea decît acelea pe care le-am scris. Cînd scap de nevoi, e o adevărată odihnă, lucrînd, să dau la lumină ceea ce zăcea mai de mult în mine. Și nu rar mi se întîmplă să tratez un subiect pe care l-am studiat acum zece ani. Dealtfel, e o trebuință naturală ca să privești subiectele sub o perspectivă în timp. Ceea ce pare gata în minte are nevoie de mai multe săptămîni pînă să ajungă la maturitate. Adesea se întîmplă cu autorii ca și cu viile. Bună vie, struguri acri — i-a cules prea de timpuriu. Sînt stadii de cari un autor trebuie să simtă nevoie : concepțiunea, incubațiunea și „facerea".

De gustul publicului nu m-am preocupat și nu l-am influențat.

— *Ce ați observat cu privire la gustul publicului ?*

— Ca literat, mi-e cu neputință să-ți răspund. Am scris — c-am scris — și nu m-am preocupat nici o clipă măcar de gustul publicului. Nu m-am influențat de gustul publicului, tot așa după cum crez că n-am influențat gustul publicului. În orice caz, n-am făcut pantomime, nici întreprinderi cinematografice.

Viitor n-am; cel mult trecut.

— *Năzuinţele dv. în viitor?*

— Iubitul meu, în această privinţă, am de răspuns scurt: eu n-am viitor, ci cel mult trecut. Chiar cînd creez cîte ceva, e mai mult de prin volumele rămase în urma mea — care se agaţă de mine şi trebuie să-i dau viaţă eu din viaţa mea. O asemenea întrebare pune-ţi-o lui Goga, lui Sadoveanu, lui Pătrăşcanu, lui Vissarion, lui Mircea Rădulescu şi atîtor talente cari au mai mult drum înaintea lor decît în urma lor.

(Fragmente. Interviu luat scriitorului de „Cleante" pentru revista *Rampa nouă ilustrată,* V, 31 mai 1916, p. 1, la rubrica „Anchetele *Rampei*".) (Fragmente. În: Barbu Delavrancea, *Opere,* vol. V. Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi variante, glosar şi bibliografie de Emilia Şt. Milicescu, E.P.L., Bucureşti, 1969, pp. 511—514.)

DIN ESTETICA POEZIEI POPULARE

[Facultatea conştientă de a înţelege şi de a admira frumosul, binele şi adevărul]

[...] Pînă aci natura este invocată numai subt raportul unei stări sociale dispărute, necunoscută nouă, urmaşilor redeşteptării naţionale.

Dar ca frumuseţe în sine cum a fost cîntată natura? Să ne închipuim o privelişte. Codru, pîraie, munţi şi cer. Copacii sunt despărţiţi între ei; făşiile de apă sunt despărţite de pădure; munţii fumurii, aşa de uşori din depărtare, se deosebesc de codru şi de firul apelor; şi toate acoperite de coviltirul albastru al cerului. Tabloul se desfăşoară în spaţiu, şi frumuseţea lui rezultă din impresia generală, căci într-o clipă deosebitele părţi se îmbină într-o unitate armonică şi emoţionantă. În zadar poetul s-ar încerca să ne dea acest tablou. Poezia e condiţionată de timp. Enumerativ, impresia se dumică, nedispunînd de mijloacele picturii, care pe o pînză de o jumătate de metru ne face să gustăm frumuseţea condensată din privelişştea a mai multor leghii. Tabloul genial în poezie e cu neputinţă. Cu cît poetul ne va descrie mai multe lucruri din

natură, și mai prelarg, cu atît impresia totului se va șterge din închipuirea noastră buimăcită. Această fundamentală deosebire dintre poezie și pictură a fost observată de la antici și pînă în ziua de astăzi, dar nimenea n-a formulat-o mai limpede ca dramaturgul german Gotthold Lessing în cartea sa de doctrină și de critică intitulată *Laokoon*. Cînd ? Cum ? Unde ? Sunt cele trei întrebări la care poezia trebuie să răspunză. *Cum* e hotărîtor al poeziei. *Unde* e necesar pentru peripețiile lui *cum*. *Cînd* adeseori reiese din întregul cuprins al ei, fără a-i arăta data anume. *Cum* e acțiunea — îndeosebi a poeziei ; *unde* e locul, e natura — îndeosebi al picturii ; *cînd* e datarea evenimentului, și e mai mult al istoriei. [...]

Este un moment hotărîtor în viață cum un om își dă pe față și ce-a fost, și ce va fi. Artele plastice nu pot povesti.

[...] Domnilor, poporul român, presimțind această lege a esteticei, a păstrat pentru poezie efectele ce frumusețea produce asupra celorlalți și a lăsat picturii portretul propriu-zis. Cînd din tot ce e pe lume, bogăție, măriri și glorie, tu te-ai alege numai cu aceea pe care o iubești, și ai fi bucuros și mîndru, și nu ai dori altceva, firește că frumoasă trebuie să fie :

Dintr-atîta lume largă
M-alesei c-o puică dragă,
Trece drumul, toți o întreabă :
„A cui ești, puicuță dragă ?"

Într-un discurs de recepțiune, pronunțat aci, să ia cam la vale bardul nostru național, Vasile Alecsandri, ca „rău culegător de poezii poporane", și nu i se iartă declarațiunea scrisă în fruntea baladelor la 1852 : *Românul e născut poet !* Alecsandri era tînăr încă — abia să fi umblat p-al 25-lea an — cînd prietenul său Alecu Russo îi descoperă comoara de poezii moștenită de care habar nu aveau înflăcărații din epoca lui. Alecsandri, emoționat, colindă țara, pleacă urechea, ascultă, notează, și în cîțiva ani dă la lumină opera cea mai uimitoare pe care o avem noi. Un popor izbit de pretutindeni, și dinafară și dinlăuntru, un popor fără pace și fără odină, pus la răscrucea năvălirilor, între trei împărății cotropitoare, un popor ce timp de veacuri n-a știut de buna orînduială și nu crez ca în fiecare an să-și fi cules vara ceea ce semănase toamna, să-și fi spus cuvîntul lui estetic în estetica omenirii ? Dovada, despre ceea ce nu bănuiam noi, o făcu fericitul Alecsandri. *Poeziile populare* este întreaga noastră cunoștință despre conștiința poporului român, lucrînd la întuneric spre a se afirma cîndva, la lumină, că

a fost, că este şi că va fi o cuviincioasă ființă printre familiile de bun neam ale Europei. Acest volum ne-a garantat contra şcoalelor de iluzionişti cari se frămîntau să aşeze în locul stăpînirii greceşti de pînă atunci — odinioară slavone — tirania dialecticală latino-italiană. A fost o revoluţiune mîntuitoare. A rupt zăgazele claselor. Ne-a învăţat să gîndim. Ne-a zdrobit! Şi azi se cade să-i aducem prinosul de admiraţiune al generaţiilor contimporane pentru că el a înţeles pe deplin sfînta slujbă de copist al inspiraţiunilor unui neam urgisit şi supus, pe atunci, poiştii din cele patru puncte cardinale. [...]

Opera noastră universală va fi aceea care ne va reprezenta în concertul lumii cu aspectul, cu sentimentalitatea, cu ideaţiunea şi cu năzuinţele noastre deosebite de ale celorlalţi. Ştiinţa n-are patrie. Globul pămîntesc, patria adevărului. Arta — dar adevărata artă — este ţărmuită în graniţele etnice ale unui popor, şi este unica graniţă a sufletului unui popor. [...]

Odată cu adunarea poeziilor populare a fulgerat în mintea încremenită a oamenilor imaginea îndurerată a omenirii. Cîrmuitorii au privit de aproape suferinţele neamurilor. O civilizaţie mai blîndă cuprinse pe cei chemaţi să ducă destinele lumii. O nouă concepţie în conştiinţa lor: „naţionalităţile". Şi d-atunci se strînge necontenit, de la periferie la centru, fiecare părticică, atrasă de gravitatea etnică.

Azi popoarele nu mai creează. Închipuirea genuină s-a tocit. Visele copilăriei s-au dus. Sfînta Vineri, Făt-Frumos, Muma Pădurii, Miul, Corbea, Cătănuţă au trăit. Perspectivele s-au schimbat. Nu mai stăm cu privirea aţintită în noi, ci mai mult afară din noi. Codrii s-au tăiat. Bărăganele, păragină pînă ieri, azi sunt bogăţiile ţării. Drumurile-de-fier străbat ţinuturile, şi fluieratul lor strident amuţeşte trilul nesocotit al ciocîrliei. La orizont se zăreşte un punct negru, care înghite depărtările. E ca un şoim cu aripile întinse, e ca un vultur prădalnic, e ca o libelulă uriaşă. E aeroplanul. „Tempora mutantur et nos mutamur in illis." Românii nu se mai nasc poeţi, ci nasc poeţi. Destul au cîntat ei pentru alţii, să cînte şi alţii pentru ei. Poeţii de mîine vor găsi tărîmul pregătit. Din instinctele creatoare de altă dată, facultatea conştientă de a înţelege şi de a admira frumosul, binele şi adevărul. [...]

(Fragment. Barbu Delavrancea, *op. cit.*, pp. 474—477; 478—490; 493—497; 742—743.)

G. IBRĂILEANU

„REPRODUCEREA" REALITĂȚII

[Poetul va percepe și va selecta din realitate]

Am vorbit altă dată (*Cronica literară*, no. 2, a acestei reviste) de aprecierea realității de către scriitor, de atitudinea scriitorului față cu viața zugrăvită în opera sa, față cu „realitatea" transplantată în opera sa. [...] Dar cum redă „realitatea" un scriitor ? *Care* realitate ? „Realismul", zugrăvirea realității pentru realitate, concepția unui scriitor — placă fotografică, n-a fost susținută nici de cei mai încăpățînați „realiști", pentru că această ipoteză e în dezacord cu principiile elementare de psihologie. [...]

Orice operă de artă, romanul ca și poezia lirică, ca și drama, este expresia unei concepții asupra vieții — o filosofie a stărilor sufletești, o *„philosophie d'états d'âmes"*.

În Ibsen e un Nietzsche temperat, deci sănătos ; în Maupassant e un Taine ; chiar un Schopenhauer mai obiectivist. Da, poetul, aci, e mai obiectivist decît filosoful. Și, dacă este așa, atunci e clar că poetul nu numai *va percepe* realitatea conform cu temperamentul său, dar încă va *selecta*, va alege din realitate ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalității sale, *justificarea* sentimentalității sale. [...]

(Fragment. În : G. Ibrăileanu, ***Studii literare***, Editura Tineretului, București, 1968, pp. 54 ; 55—56.)

„MORALA" ÎN ARTĂ

[Sentimentul față cu materia tratată în operă]

[...] Imaginile sînt oglindirea lumii dinafară de noi, însă din cauza aparatului aperceptor deosebit de la om la om, imaginile venite de la același obiect vor fi deosebite de la un om la altul, în cazul nostru, de la un artist la altul. Aceasta e prima cauză a *personalității* artistului. Dar aceste imagini nu se depun pe o placă moartă, ci pe una care reacționează, care răspunde, care trimite sonori-

tatea ei — care apreciază obiectul ce a produs imaginea ; aceasta este starea afectivă corespunzătoare, sentimentul. Aceasta este a doua cauză a *personalității*.

Cînd analizez sufletul unui poet sau opera sa — sînt același lucru — analizez *felul* imaginilor sale, felul său special de a *reproduce* lumea dinafară și felul său special de a răspunde la această lume, de a reacționa față cu ea, *de a o aprecia*. Primul fel — *reproducerea lumii* — nu ne interesează direct în chestia de față — întrucît ne interesează, îl vom trata altă dată.

Aprecierea lumii din afară, *sentimentul* față cu materia tratată în opera sa, *atitudinea* scriitorului, aceasta ne interesează aici.

Are sau nu scriitorul o *atitudine* față cu opera sa ? Cu alte cuvinte, *apreciază* sau nu scriitorul ? Are simpatie sau nu scriitorul pentru personajele și faptele din opera sa ? Are Gorki — fiindcă a fost vorba de el — simpatie sau antipatie, milă sau plăcere ; sau și indiferență (și asta e o atitudine, e nepăsare) pentru personajele sale, pentru viţiile lor, pentru suferințele lor, pentru năzuințele lor ? În opera lui Beethoven este sau nu sentiment pentru natura pe care o cîntă ? Noaptea îi produce tristeță, melancolie, veselie sau ce ?

Vă rog să băgați bine de samă : e vorba de *constatare*, nu de ideal. E vorba de ceea *ce este*, nu de ceea ce trebuie să fie.

Noi susţinem că artistul *are* o atitudine în fața vieții a operei sale : nu susținem că *trebuie* să aibă. Dacă sufletul omenesc ar fi construit altfel, dacă artistul n-ar avea *preferințele* sale, am constata lucrul, cum constatăm că în orînduirea constelațiilor cerești nu se zărește nici o intenție, nici o significație...

Această atitudine, apreciere, e ceea ce se cheamă „tendință" în artă și circumstanța atenuantă a adversarilor noștri e că acest cuvînt prea stîrnește ideea de *urmărire conștientă* a unui scop — de unde și confundarea lui cu *teza*, în contra căreia am protestat de nenumărate ori.

Noi nu sîntem *în contra* „artei pentru artă" și *pentru* „arta cu tendinți". Noi susținem că *nu există „artă pentru artă"*, că *orice artă e tendențioasă*.

Încă o dată, nu e chestie de dorință, de *ideal*, e o pură chestie de *constatare*. [...]

(Fragment. În : G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Editura Tineretului, București, 1968.)

[Raportul dintre emoţie şi elementul intelectual al imaginii]

Un poet, un filosof, un savant sînt oameni ca şi noi, toţi ceilalţi, vreau să zic că între elementele lor psihice şi ale noastre nu e deosebire calitativă, ci cantitativă. Numai suma lor dă o deosebire calitativă, ca orice sumă psihologică. Dacă aceasta e o consolare sau nu pentru noi, nu ştiu.

Puterea de abstracţie şi de generalizare, normală la omul comun, ajunge la un grad înalt, neobişnuit la omul de ştiinţă şi la filosof, iar sensibilitatea, imaginaţia ajung, adesea, sub normal.

Tot aşa, cîteva însuşiri generale omeneşti, dezvoltate neobişnuit, în detrimentul, adesea, al altora — anume al celor care caracterizează pe savant şi filosof — formează pe poet.

Sînt nenumărate răspunsurile care s-au dat întrebării : *Ce este un poet ?*, adică, căci este acelaşi lucru, *ce este poezia ?* Nu e aici locul să ne oprim asupra unei definiţii a poeziei sau a poetului. Va fi de ajuns ca, scoţînd din deosebitele definiţii ceea ce au comun, să arătăm, în linii mari şi generale, care sînt însuşirile unui poet, ce este, cu alte cuvinte, concepţia poetică...

O impresionabilitate mai mare, o acuitate neobişnuită a simţurilor, mai ales a văzului şi auzului, care ne dau senzaţiile superioare, prin excelenţă „estetice" ; o afectivitate mai puternică şi o puternică memorie afectivă, adică putere de reîmprospătare a emoţiei de altădată ; o mare putere de reprezentare, de rechemare a imaginilor, care, pripindu-se în jurul emoţiei reîmprospătate, s-o exprime, căci emoţia nu se poate exprima *ca atare* : are nevoie de elementul intelectual al imaginii ; o concepţie dominantă asupra vieţii (mai ales pentru roman şi genul dramatic) ; stil, adică forma în care să se exteriorizeze seriile de imagini în care e conţinută emoţia...

Eminescu a fost impresionat de o noapte cu lună, de o cîmpie singuratică, de un cimitir, de zgomotul ce-l face vîntul în clopotniţa unei biserice de ţară, de o umilă biserică în ruină, de zgomotul cariului în biserică etc. Toate acestea i-au produs melancolie. Cînd, o dată, a simţit o mare melancolie, seria de imagini (noaptea cu lună, biserica etc.) în legătură cu melancolia s-a trezit în mintea sa, s-a grupat în jurul sentimentului, ca să-l exprime şi, găsind forma, cuvintele, ca să exprime acele imagini, a creat *Melancolia* sa...

În momentul *creațiunii* acestei admirabile bucăți, el s-a chinuit să găsească „cuvîntul ce exprimă adevărul..." [...]

(Fragment. În : G. Ibrăileanu, *op. cit.*, pp. 49—50.)

OCTAVIAN GOGA

SONET

Tu, tainică, curată Poezie,
Biserică cu porți neîncuiate,
Tu neamurile gîndurilor toate
Cu drag le lași la pragul tău să vie.

Tot sufletul la poarta ta cînd bate,
Drumeț slăbit, puterile-și învie,
Își spovedește patimile ție,
Și ele-adorm de tine alinate.

Păcate vin sub bolta-ți milostivă,
Tu le asculți pe toate deopotrivă
Și le oprești neghina și amarul.

Dar tu rămîi de-a pururea senină,
Căci nu-i pribeag ce-n fața ta se-nchină
C-o lacrimă să nu-ți spele altarul.

(În : Octavian Goga, *Poezii*. Ediție îngrijită și prefață de Ion Dodu Bălan, E.P.L., București, 1963, p. 161.)

ASCULTÎND *MESSIAS* DE HÄNDEL

Ca printr-un fum sfințit de denii
S-alungă umbră și vedenii,
S-aud mustrări, se strigă plîngeri,
Satana e gonit de îngeri,
Păcatul vechi din ziua-ntîie
Se scaldă-n miros de tămîie,
Din depărtate vremi tresare

Şi creşte ca o apă mare,
Cu zvîrcolirea lui dezleagă
Catapeteasma lumii-ntreagă.

(În : *op. cit.*, p. 367.)

CÎNTĂREŢILOR DE LA ORAŞ

Voi n-aveţi flori, nici cîntece, nici fluturi,
Căci soarele în ţara voastră moare ;
Voi în zadar cerşiţi acolo-n umbră
Din cerul sfînt o rază să coboare.
E frig la voi, şi-i moartă strălucirea
Cetăţilor cu turnul de aramă,
Bieţi cîntăreţi cu aripile frînte,
În alte zări cuvîntul meu vă cheamă...

Veniţi, veniţi să-ngenunchem cu toţii :
Pămîntul negru-i vechiul nostru tată ;
La sînul lui să rîdem şi să plîngem,
Cu sufletul şi inima curată.
Să fim copiii iscusiţi ai firii,
Să învăţăm din sfînta ei cîntare,
Să furişăm în mintea noastră picuri
Din înţeleapta firii îndrumare.

Veniţi, veniţi în ceasul dimineţii,
Cînd sub sclipirea bolţii-mbujorate,
Sărbătoreşte-al învierii praznic
Biserica de frunze-nrourate.
Cînd umbre mor şi scapără lumina
Din negură zburînd biruitoare,
Veniţi, veniţi, să cadă-asupra noastră
Hirotonirea razelor de soare.

Să ne-nfrăţim cu zvonul şi cu viaţa
Ce saltă-n zori cînd se porneşte plugul,

S-adăpostim în suflete mîndria
Livezilor ce-și mlădie belșugul.
Iar cînd amurgu-n haina lui cernită
Căruntii brazi începe să-nvestmînte,
Noi să privim luceafărul din zare
Și-atunci să zicem strunelor să cînte...

Din freamătul dumbrăvii-nlăcrimate,
Din argintatul tort al lunii pline,
Din șopotul izvoarelor de munte
Să împletim noi cîntece senine.
Iar trăznetul ce înfioară bolta
Cînd fulgere potrivnice se-ncaier',
Și mugetul înfricoșat al apei
Să ferece al strunei noastre vaier.

Să piară umbra zidurilor negre,
Ce-ntunecă o melodie sfîntă,
Curatul chip al farmecelor firii
Să scînteie cînd glasul nost cuvîntă.
Căci dumnezeul neamurilor toate,
Sub strălucirea mîndrei bolți albastre,
În codrii verzi și-n verzile ogoare
A semănat nădejdea vieții noastre...

(În : *op. cit.,* pp. 41—42.)

MIHAIL SADOVEANU

POEZIA POPULARĂ

[Pecetea epocii și a locurilor]

Între zădarnicile și trecătoarele lucruri ale oamenilor, singură arta sparge negura viitorimilor. Ambiții nemăsurate, războaie glorioase, împărății bogate — toate au căzut în pulbere ca într-un mormînt opac. Ci sufletul popoarelor întrupat în opere de artă și glasul inimii lor, după ce se alină deșertăciunile, mult timp încă stăruiesc, ca și

Lumina stelei ce-a murit...

Din ce a fost al înaintașilor, din ce va fi al nostru, nimic nu va rămînea unui mileniu viitor decît o linie grațioasă și o dulce împărechere de sunete, care vor purta numele nostru dacă vor avea pecetea sufletului nostru. De aceea artiștii, cu fața în lumină nouă de auroră, trebuie să-și plece urechea spre trecut și spre popor.

Și mai ales la noi spre popor.

La începutul secolului trecut, cele dintăi manifestări puternice în literatura noastră au fost ale acelor scriitori care, treziți de cuvîntul lui Herder, au ascultat glasul poporului, necunoscut și nepreţuit pînă atunci. [...] Istoria noastră mai veche — cea dinainte de Negru-Vodă și Bogdan — este ca și necunoscută. Singurul document străvechi care o luminează întrucîtva este cîntecul poporului, și din el se vede că străbunii noștri au trăit într-un lung și aspru amurg de suferință. [...] În acele vremi de restriște, singurul chiag care ținea pe bătrîni erau limba și credința. Limba închega în versuri și cîntări suferințele; credința îi îndemna să zidească, pe pămîntul stropit de sînge și presărat de morminte, biserici lui Dumnezeu. [...] Se înțelege că nu voi face nici un fel de studiu și nici un fel de analiză a poeziei populare. O cunoașteți cu toții, și e de ajuns. Voi aduce înaintea domniilor voastre numai cîteva impresii. Vădit este că în această manifestare artistică poporul nostru, pe lîngă răsunetul durerilor și bucuriilor, și-a pus caracterele sufletești. Prin aceasta literatura noastră populară are ceva al său propriu, deosebit de al altor neamuri — și asta este îndestulător ca să poată porni de la ea o literatură cultă originală și a noastră. [...]

Cugetarea ascuțită și puțintel sceptică pe care o găsim în proverbe, expresia colorată și plastică, alternanța de zîmbet și tristeță, tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi, le găsim în cel dintăi povestitor artist al nostru, Ion Neculce — care nu e un mare cărturar, cum au fost Costineștii, și care vorbește ca un răzăș sfătos de odinioară. Năcazurile săracei Moldove Neculce le-a avut scrise în inima lui, cum spune însuși. În marginile limbii simple și înțelepte, a adunat în cronica lui comori de frumuseți artistice. *Letopisețul* său mi-i carte de căpătîi — și de cîte ori îl deschid mi se umple sufletul de plăceri rare. [...]

(Fragment. În: Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol. 19, E.P.L., 1964, pp. 242—245.)

ION NECULCE, SCRIITOR ARTIST

[Literatura — fenomen intelectual și sufletesc]

[...] Numaicît literatura nu e industrie și nici nu se plasează pe planul material. Fenomen intelectual și sufletesc, ea iese cu totul din zona invențiilor mecanice și a progresului științific. *Banchetul* lui Platon sau *Divina Commedie* a lui Dante au în sine acel ceva etern care le pune deasupra tuturor timpurilor, așa cum deasupra timpurilor și a invențiilor umane stă lumina noastră interioară, de o altă esență decît cele materiale. Marile opere ale trecutului vor sta pînă la istovirea timpurilor, purtînd pecetea scriitorilor, a epocii și a locului unde au înflorit. Operele literare sînt îndeosebi interesante prin ceea ce aduc nou și particular în ansamblul producției poetice universale. Numai manifestarea artistică rămîne liberă și nestandardizată, căci ea purcede [...] de la ceva etern și distinct, în natura omenească. Operele scriitorilor noștri traduse în limbi străine trebuie să-și dovedească întâi și neapărat valoarea de artă în sine și, imediat alături, acel specific care deosebește om de om și grup uman de grup uman. Interesul care dublează arta trebuie să fie alcătuit tocmai din acest ceva care este numai al nostru. [...]

(Fragment. În : Mihail Sadoveanu
op. cit., pp. 475—476.)

ION CREANGĂ

[Adaos la totalitatea lucrurilor]

[...] Găsim în Creangă limbă populară, însă e ușor să ne dăm seama că nu e limba populară obișnuită, ci o cvintesență artistică și armonioasă a ei.

Găsim și-n Eminescu inspirații și formă populară. Însă între un cîntec popular și *Codrule, codruțule* este o deosebire caracteristică și esențială. Avem de-a face cu elementele formei populare, însă ridicate la un înalt potențial artistic. Materialele prime au fost retopite și turnate din nou după o formulă personală.

„Era o dată o capră care avea trei iezi..." Povestea aceasta am auzit-o de atîtea ori în copilăria noastră. Am auzit-o povestită și-n douăzeci de cuvinte ca o informație de gazetă. Vedeți ce-a făcut

Creangă. Ce nuvelă dramatică, cu descripţii şi tipuri. Aurul a fost de şapte ori lămurit în foc şi ciocănit cu răbdare. E o creaţie cu totul extraordinară ; e ceva nou, adaos la totalitatea lucrurilor din această lume. [...]

(Fragment. În : Mihail Sadoveanu, *op. cit.*, p. 429.)

G. BACOVIA

LACUSTRĂ

De-atîtea nopţi aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre.

Şi parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbeşte-un val —
Tresar prin somn, şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atîta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc.

De-atîtea nopţi aud plouînd,
Tot tresărind, tot aşteptînd...
Sînt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre.

(În : G. Bacovia, *Plumb*, E.P.L., „B.P.T.", Buc., 1965, pp. 13—14.)

LIVIU REBREANU

CREDO

[Creaţia literară ca sinteză]

[...] Dar, fiindcă sunt întrebat, îndrăznesc a spune că scrisul nu mi se pare de loc o jucărie agreabilă şi nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze. Pentru mine arta — zic „artă", şi mă gîndesc me-

reu numai la literatură — înseamnă creaţie de oameni şi de viaţă. Astfel arta, întocmai ca şi creaţia divină, devine cea mai minunată taină. Creînd oameni vii, cu viaţă proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternităţii. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsaţia vieţii. Cînd ai reuşit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viaţă adevărată, ai realizat o operă mai preţioasă decît toate frazele frumoase din lume. Precum naşterea, iubirea şi moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viaţa omenească, tot ele preocupă mai mult şi pe scriitorul care încearcă să creeze viaţă. Literatura rezultată din asemenea preocupări nu va mulţumi, poate, nici pe superesteţii ce savurează numai rafinăriile stilistice sau extravaganţele sentimentale, nici pe amatorii de povestiri gentile de salon. Nici n-are nevoie. Literatura trăieşte prin ea şi pentru ea însăşi. Durabilitatea ei atîrnă numai de cantitatea de viaţă veritabilă ce o cuprinde.

Creaţia, nici în literatură, nu face salturi. E o verigă între trecut şi viitor. Îşi implîntă adînc rădăcinile în pămînt ca să se poată urca mai sus, spre cer. Se uită cu evlavie pioasă înapoi, spre a putea privi mai sigur înainte. Nu-şi închipuie nici o secundă că înaintea ei n-a existat nimic şi după ea se va prăbuşi tot.

Sinceritatea e calitatea de căpetenie a scriitorului adevărat. Sinceritatea faţă de sine, din care izvorăşte sinceritatea faţă de artă. Dacă nu te dăruieşti întreg artei în clipa creaţiei, nu vei zămisli decît monştri fără viaţă.

A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenţi. Asemenea realism sau naturalism e mai puţin valoros ca o fotografie proastă. Creaţia literară nu poate fi decît sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd şi trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au şi în viaţă toţi oamenii, dar trăieşte numai prin ceea ce are unic şi deosebit de toţi oamenii din toate vremurile. Unic însă e numai sufletul. Viaţa eternizată prin mişcări sufleteşti — realism.

Temelia creaţiei rămîne, negreşit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu vom sacrifica niciodată o intenţie. Prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu şlefuit şi neprecis. Strălucirile stilistice, cel puţin în opere de creaţie, se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei şi a mişcării de viaţă. Dealtfel cred că e mult mai uşor a scrie „frumos", decît a exprima exact. Poate nu e o simplă întîmplare că toţi creatorii mari de viaţă s-au mulţumit să scrie bine şi au neglijat floricelele

stilistice după care se prăpădeau contimporanii. Precum iarăşi nu trebuie uitat că tocmai stilul e mai trecător într-o operă de artă.

Expresia exactă îţi cere mai multă zbuciumare: „Cuvîntul ce exprimă adevărul". Numai prin ea poţi urmări de-aproape sinuozităţile sufletului care explică viaţa. Psihologia şi obiectivitatea merg alături şi presupun aceeaşi retragere a eului scriitoricesc în colţul cel mai modest al sufletului, spre a lăsa loc desfăşurării creaţiei. Modestia nu e şi desinteres, ci dimpotrivă, o atitudine. Fără amestecul meu direct, opera va putea creşte şi trăi mai independent. Copilul zdravăn n-are nevoie în viaţă de hainele tatălui.

Dacă priveşti arta drept creaţie, trebuie să-i atribui şi o valoare etică. Arta ca uşoară jucărie ar fi tot atît de incomprehensibilă ca şi viaţa socotită fără rost. Arta n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om şi că trăieşte, şi chiar să-l facă om. Contemplarea vieţii pe care o oferă creaţia poate fi uneori mîngîietoare ca o rugăciune...

În loc de „crez artistic", iată cîteva gînduri, poate nu prea închegate şi nici prea noi, cari îmi sunt dragi şi după care aş fi bucuros să-mi călăuzesc scrisul cel puţin în viitor.

(Fragment. În: Liviu Rebreanu, *Amalgam,* Editura Socec & Co., S.A.R., Bucureşti, f.a., pp. 10—13.)

MODERNISMUL

[Percepţie şi înţelegere artistică]

[...] Ar fi, deci, două feluri de modernisme: unul al formei şi altul al fondului. Cel dintîi se manifestă prin utilizarea celor mai proaspete date ale vieţii în opere literare; de pildă, eroul romanului în aeroplan, dramă care se petrece într-un submarin, nuvelă cu radiofonie, versuri sibiline care slăvesc superioritatea balamucului etc. Acest fel de modernism nu înseamnă, desigur, nici o superioritate faţă de trecut, şi nici nu poate procura nimănui, vreun titlu special de onoare. Căci nu mai încape îndoială: nu drama în care se telefonează mai insistent e cea mai reuşită, şi nici versul care îngrămădeşte cele mai multe cuvinte din dicţionarul tehnicii ultramoderne.

Numai modernismul fondului poate imprima unei opere de artă caracterul de noutate care ar putea conţine şi superioritate faţă de predecesori. Acest modernism înseamnă realizarea artistică a unui grad de dezvoltare mai înalt decît cele realizate pînă azi.

Orice operă de artă cuprinde o valoare internă, specific artistică, a cărei măsură dacă nu e chiar eternă, cum susţin unii esteţi, nu sporeşte, totuşi, decît paralel cu creşterea aptitudinii de înţelegere şi percepţie artistică a creierului omenesc, cu înnobilarea organică a sufletului omenesc. În evoluţia aceasta extrem de lentă, nici un secol nu înseamnă mare lucru. De la Homer pînă azi sufletul nostru n-a evoluat baremi pe sfert cît vor „trăsniţii" actuali să fi evoluat în ultimii zece ani.

Al doilea element se manifestă în alegerea subiectului, în sfera de interes al scriitorului sau artistului. Ar fi sentimentul faţă de spiritul timpului. Aici intervine modernismul formei, modernismul de suprafaţă, un modernism de mîna a doua. Mulţime de scriitori şi artişti grăbiţi, azi ca totdeauna, vînează succese imediate, înarmaţi cu asemenea modernism exterior amăgitor. Poeţii înşiră cuvinte anapoda, stîlcind limba, ferindu-se ca de foc să nu fie cumva înţeleşi de cineva, pretextînd o sensibilitate nouă; pictorii îngrămădesc culoare peste culoare sau linii peste linii, declarînd că din zăpăceala aceasta rezultă forme pure; desenatorii mîzgălesc două-trei linii strîmbe, din care vor să vedem negreşit portretul prietenului nostru Marcel Iancu... Ei bine, toţi aceştia nu sunt decît sfîrlezele curentelor la modă, microfoanele noutăţii cu orice preţ, flâneur-ii şandramalelor intelectuale extraşic. Poate că unii nu sunt lipsiţi de talent, dar ţin mai mult de industria literară şi artistică decît de lumea adevăratei arte.

Adevăratul, preţiosul modernism înseamnă rîvna de-a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decît al epocei precedente. Adevăratul artist trebuie să-şi însuşească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său pînă la dînsul şi să adaoge în plus ceea ce are el. Acest adaos, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros indiferent dacă se va înfăţişa în hlamidă romantică, în haină realistă sau în dantelă simbolistă. Nu etichetele sunt hotărîtoare în artă, ci valoarea estetică. Concluzia e destul de banală, desigur, dar sunt vremuri cînd repetarea banalităţilor vechi nu e tocmai de prisos.

(Fragment. În: Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. V, E.P.L., Bucureşti, 1961, pp. 232—233.)

MARTURISIRI

[Prototipul propriei mele generații]

[...] *Pădurea spînzuraților* s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfîrșitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină de cehi spînzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia. Prietenul pleca la conferința păcii, unde fotografia avea să demonstreze cum au fost tratați cehii de către conducătorii monarhiei austriace.

Fotografia m-a impresionat puternic și m-a urmărit multă vreme. Auzisem că execuții similare ar fi suferit și mulți români. Mi se povestise că chiar la Bistrița, deci în țara mea, au fost spînzurați mai mulți preoți și țărani români bucovineni.

Aveam o nuvelă proaspătă, *Catastrofa*, al cărui erou, român și ofițer în armata austriacă, e adus de împrejurări să lupte contra armatelor românești. Sub impresia fotografiei cu cehii spînzurați, m-am hotărît să reiau pe eroul meu din *Catastrofa* pentru un roman, care să se cheme *Pădurea spînzuraților*. Anecdota romanului s-a închegat singură și repede : Voi face o asemenea pădure de spînzurați în Bucovina, unde oamenii executați vor fi toți români. Eroul meu, văzînd atîția români uciși de către înșiși conducătorii patriei pentru care el luptă și-și primejduește viața, se revoltă și sfîrșește în ștreang, în aceeași pădure, după ce zadarnic a încercat să treacă dincolo, la români.

În vremea aceea transcriam pentru tipar pe *Ion*. Planul noului roman mă preocupa însă mereu, deși mai mult anecdotic. Era un subiect cerebral, în care toată desfășurarea se înfiripa de asemenea pe date cerebrale...

Cîteva luni mai tîrziu, am aflat că un frate al meu, despre care familia mea credea că ar fi prizonier undeva prin Rusia, că acel frate al meu, student devenit ofițer artilerist în armata austriacă, adus să lupte pe frontul românesc împotriva românilor, a încercat să treacă la români ; a fost însă prins, condamnat și executat prin ștreang, încă din mai 1917. Nu se știa nici localitatea unde a fost executat, necum împrejurările sau oarecari amănunte. În epoca aceea tulbure, cînd ostilitățile la noi încă nici nu încetaseră de tot, n-aveai nici de unde să iei informații.

A trebuit să mai treacă cîteva luni pînă ce am putut descoperi aproximativ regiunea unde s-a întîmplat tragedia aceasta a unui tînăr de 22 de ani. Între timp, isprăvisem transcrierea lui *Ion* și acum, în toate nopțile, în fața biroului, mă zbuciumam cu *Pădurea spînzuraților*. Am început romanul de vreo patru ori, cîte treizeci

pînă la cincizeci de pagini. Simţeam însă că n-am găsit nici ritmul, nici atmosfera. Mă înverşunam în fiecare noapte şi lucrul era în zadar. În schimb, în vreme ce scriam, în liniştea apăsată, am început să percep nişte bătăi uşoare în fereastra mea, delicate ca ale unor degete imateriale. Deschideam, cercetam întunericul. Nu era nimeni şi nimic... Cînd însă bătăile acestea misterioase s-au repetat nopţi de-a rîndul, insistent — fiindcă sunt, repet, credincios şi superstiţios —, mi-am zis că nu poate fi decît sufletul fratelui meu, care cere îngrijirea creştinească ce nu i-a fost de sigur acordată.

Şi atunci am pornit să caut şi să găsesc negreşit, orice ar fi, mormîntul fratelui spînzurat. Şi, după multe cercetări şi destule peripeţii, l-am descoperit în sfîrşit la Ghimeş, într-o livadă, la marginea fostei frontiere. Locul nu era nici măcar însemnat. Deabia cu ajutorul groparului din sat am putut stabili unde a fost executat şi îngropat. Am fost în casa primarului de pe vremuri, unde a fost judecat şi osîndit. Am fost în odăiţa în care şi-a petrecut ultimele ceasuri şi de unde a plecat la supliciul suprem. Am trecut în satul vecin, în Făget, unde a avut ultima reşedinţă. Am cunoscut pe preotul român care-i fusese prieten, dar care n-a fost admis să-l însoţească la moarte. Am vorbit cu o fată de ţăran, sprintenă, frumuşică, la care am găsit cîteva răvăşele de-ale lui. Primarul mi-a dăruit şapca lui fără cozoroc, pe care a trebuit s-o schimbe cu o pălărie civilă cînd a pornit pe ultimu-i drum pămîntesc... L-am dezgropat apoi şi osemintele le-am mutat dincoace de pîrîul care fusese graniţă, pe pămîntul vechi românesc, aşa cum ceruse el în ultimele momente şi cum nu i se admisese.

Şi de-atunci am putut scrie liniştit la *Pădurea spînzuraţilor*. Au încetat bătăile misterioase în geam, am găsit un început care m-a mulţumit şi o semnificaţie pentru eroul romanului...

Apostol Bologa însă n-are mai nimic din fratele meu. Cel mult cîteva trăsături exterioare şi poate unele momente de exaltare. Tragedia lui mi-a prilejuit doar cadrul în care se petrece romanul şi puţine personagii localnice : preotul, groparul, Ilona etc. Pentru zugrăvirea militarilor, am utilizat cunoştinţele şi prieteniile mele cu ofiţerii noştri. Klapka, de pildă, are multe asemănări cu un ofiţer român, azi colonel.

În Apostol, am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generaţii. Şovăirile lui Apostol Bologa sunt şovăirile noastre, ale tuturora, ca şi zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personagiul central al unui roman în care lupta dintre datorie şi sentiment ameninţa mereu să degenereze în frazeologie goală, patriotardă.

Subiectul *Pădurii spînzuraţilor*, o construcţie cerebrală la început, s-a umanizat numai cînd a intervenit contactul cu viaţa reală şi cu pămîntul. Fără de tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraţilor* sau n-ar fi ieşit deloc, sau ar fi avut o înfăţişare anemică, livrescă, precum au toate cărţile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie şi înviorătoare pe care numai experienţa vieţii o zămisleşte în sufletul creatorului... [...]

(Fragment. În : Liviu Rebreanu,
op. cit., pp. 48—52.)

E. LOVINESCU

ION BARBU

[Expresia obiectivă a sentimentului]

După o bruscă afirmare a unui talent personal şi matur, activitatea poetică a d-lui Ion Barbu s-a întrerupt tot atît de brusc. Ea n-a dat pînă acum ceea ce am fi fost în drept să aşteptăm de la un astfel de început ; s-a fixat, totuşi, îndeajuns şi a avut o înrîurire destul de vădită asupra unor tineri poeţi pentru a merita cîteva rînduri de situare.

Poezia d-lui Ion Barbu este antimuzicală ; prin fond ea e de esenţă intelectuală, prin formă, e parnasiană, adică plastică. Nu-i vorba de o poezie intelectuală sau „filosofică" în sensul poeziei lui Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Cerna. Evoluţia poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filosofării, ci şi în direcţia ştiinţismului. Va veni poate o vreme, cînd expresia directă a emoţiunii va fi privită ca insuficientă şi ca o formă primitivă a unei arte începătoare. Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndestulătoare ; emoţia nu va mai fi redată ca un element brut ; trecută prin retorta inteligenţii, materia va primi purificarea combustiunii. Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor şi, deci, spre expresia indirectă şi simbolică. Procedeul nu e nou ; în stare latentă, el e la baza multor creaţiuni poetice.

Şi simboliştii l-au folosit uneori ca pe un factor de sugestiune ; simbolul nu trebuie însă privit ca un element caracteristic al simbolismului. În urma procesului natural de intelectualizare şi de ştiinţism al epocii noastre, s-ar putea întîmpla ca, sărăcit în izvoarele sale, lirismul să invadeze în domeniile speculaţiei intelectuale, adu-

cînd motive noi de inspirație. Omul de știință ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop, astronomul ce pătrunde armonia sferelor cerești sau matematicianul ce sondează calculul probabilităților, entomologul sau metafizicianul sunt capabili de emoțiuni puternice.

Nimic nu se împotrivește ca aceste emoțiuni de ordin pur intelectual să îmbrace haina poeziei...

Deși om de știință, nu găsim atît la d. Barbu o emoție de ordin științific, cît mai ales o emoție exprimată prin elemente cosmice.

Aspirația, tendința ascensiunii, de pildă, se traduc prin o serie de transpuneri de ordin cosmic :

De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde...
Cu slava-întrevăzută, un dor fără de sațiu
Ar vrea să te-împreune... și ca s-o poți cuprinde,
Tentacule lichide îți adîncești în spațiu.

(Lava)

sau prin dorința munților de a se înfrăți cu „vasta strălucire" :

De mult, cînd dorul lor nebiruit
Îi logodi cu vasta strălucire,
Un braț semeț au repezit spre fire...
— Dar ghiața înălțimii l-a-împietrit.

(Munții)

sau prin spasmul copacului de a sorbi opalul de sus :

Hipnotizat de-adînca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul și-înnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

(Copacul)

Departe de a presupune insensibilitatea, parnasianismul formal al acestui poet cuprinde chiar un simțămînt frenetic al vieții multiple, împins pînă la „isteria vitală". O astfel de concepție se

găsește și în *Dioniziaca* și mai ales în *Panteism*, pe care îl cităm în întregime pentru expresia lui cosmică :

Vom merge spre fierbintea, frenetica vieață,
Spre sînul ei puternic cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață !

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeș sau umed putregai
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,
Vieții-universale și-adînci ne vom reda ;
Iar nervii noștri, hidră cu mii de guri, vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente.

Și peste tot, în trupuri și roci fierbinți — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex sau granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie.

Am citat această poezie și pentru a invedera expresia cosmică a emoției poetului, dar și pentru a da un exemplu tipic de specia formei acestei poezii. D. Ion Barbu și-a fixat locul în tînăra noastră literatură mai ales printr-un vers impecabil de natură pur plastică.

Nimic fluid și solubil, nimic muzical, ci totul aspru, dur ; poezie de blocuri granitice înfipte solid într-o construcție ciclopică ; poezie fără mister, cu largi acorduri împietrite :

Și-în toamna, somptuoasă de purpură și nacru,
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,
Prin surda picurare a orelor tîrzii,
Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru.

Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor.
Ți s-o răsfrînge-în suflet tăria-îngîndurată,
Și sfînta ta durere va trece legănată,
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor.

(Pentru marile Eleusinii)

E în poezia d-lui Barbu un dinamism, o concepţie energetică, o frenezie de simţire, redate prin elemente obiective şi, mai ales, cosmice şi deci statice intr-o formă aspră, care-i constituie o originalitate.

(În : Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, Editura *Ancora*, 1924, pp. 174—177. Retipărit în : I. Barbu : *Poezii*, ediţia Romulus Vulpescu, Editura Albatros, 1970, pp. 397—400.)

CAMIL PETRESCU

IDEEA

Jocul ideilor e jocul ielelor

Bibliotecile cu rafturi şi zăbrele
Sînt pline
De tomuri grele
Pergamente şi colecţii vechi nepreţuite
Legate-n marochine,
Îmi zac orînduite
Ierarhic subt capitole şi titluri
Mii şi milioane de idei,
În zeci de mii de tomuri, anexe
Şi opuscule
Cu pagini încărcate de calcule subtile
Ca mici desemne
— Arabescuri —
De cercuri seci, de semne
Şi magice majuscule.
Dar în ele
Nu sînt decît cadavre de idei,
Căci scrisul tot
E doar gîndire veşted conservată
Şi-nchisă subt formule şi subt chei.

Bătrînii în halaturi vechi
Cu ochelarii petrecuţi după urechi,
Uscară
Insectele-n vitrine,

Ca specii rare
Sălbateci codri în ierbare,
Pămîntul necuprins, în petece de hărţi,
Ideile, în prăfuite cărţi.

Şi-acuma toate poartă cifre
Şi litere latine,
În tomuri sigilate-n marochine;
Iar poezia lor,
Astmatice avînturi de simboluri
Zadarnic încercînd să urce-n goluri.

Dar eu
Eu am văzut idei.

Întîia oară, brusc, fără să ştiu,
De dincolo de lucruri am văzut ideea
Cum vezi, cînd se despică norii grei
Şi negri
Zigzagul de argint al fulgerului viu
Şi de atunci
— Neliniştit de depărtarea suavă şi adîncă
De toate tîlcurile, cheile —
Ca un bolnav cu ochii ţintuiţi de luna
Pe care norul o ascunde încă,
Fără durere, fără bucurie
Eu caut în natură pretutindeni, ideile.

Atent şi răbdător,
Deci le pîndesc prelung stăruitor
Cum aşteptam pe cînd eram copil,
Privind prin crăpătura gardului
Ograda şi ruina caselor pustii
Să văd cum se ivesc stafii.

Crescut din zilele de ieri,
Neliniştit de marile tăceri,
Pîndesc şi azi prelung stăruitor,
Căci şi acum din lucruri şi vederi
Ideea se adună
Străvezie, dar precisă şi întreagă,
Aşa cum se încheagă

Subt privirea unui derviş,
O figură, pe apa unui lac,
În umbra limpezită de copac.

Dar de cîte ori descopăr,
Uimit,
Cu-nfiorări de veşti rostite-n şoapte,
— Freamăt nocturn de ulmi —
Că ideile-s de mult
Alăturea de mine, culmi
Imense şi nebănuite, sosite-n şoapte...

De-atîtea ori
Ca nişte munţi coloşi de ghiaţă
Plutind subt apă, venind prin palele de ceaţă.

Eu sînt dintre acei
Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric
Cu sufletul mărit
Căci am văzut idei.

(În : Camil Petrescu, *Opere*, vol. I,
E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 3—6.)

ASPECTE

Trimite-ţi gîndul galben să aleagă
din praf, bob de nisip şi bob de mei.
Trimite-ţi gîndul înainte dacă vrei,
şi dacă poţi, acolo unde zarea se încheagă
din aer, întuneric şi din gol
la începutul nesfîrşitului ocol.

Te uită, destrămarea jucăuşe-a norilor
maimuţăreşte drumul călătorilor...
în goana nesfîrşită a bilelor
e înc-o dată jocul alb al ielelor.

Lumina-i argintie în lumină sură
în apa cît e zarea, cotitură
de apă desenează drum
cu el se împleteşte mintea-acum.

Răstoarnă : ceru-i verde, cîmpia e albastră ;

Să poți să fii dincoace de magica fereastră.
Să poți vedea deodată moneda-n două fețe.
Să fii unde ți-e gîndul, și să te vezi apoi
în locu-n care acuma ești prins ca-ntre ostrețe...
trimite-n lume umbra, cercînd să te dezdoi.

Aruncă o frînghie fachirul în văzduh
și ea rămîne dreaptă, dorințelor o scară.
Aruncă înainte a gîndului săgeată
și împietrește-i urma în lucru ce rămîne.
O clipă te oprește și drumul ți-l presară
să ai cum te întoarce, prudent, cu miez de pîne.
Ca-ntr-o oglindă, zarea răstoarnă-o dintr-o dată
și crește-o lume nouă din aer și din duh.

(În : Camil Petrescu, *Transcendentalia, op. cit.*, pp. 125—126.)

PRIMATUL TEXTULUI

[Cercetare critică a imitației]

[...] O privire critică întoarsă înapoi ne îndreptățește să afirmăm că toate experiențele, formele, dezideratele și conceptele, pe care le-am înfățișat de la Renaștere pînă aici, așază arta teatrului în cuprinsul acelei teorii estetice numită îndeosebi imitativă. Realizările de subt semnul acestei modalități împărtășesc deci meritele și insuficiențele ei și se cuvine de aceea s-o cercetăm mai îndeaproape. [...]

Remarcabil e formulată această denunțare a unei arte imitative de către unul dintre esteticienii influenți de la sfîrșitul veacului trecut.

„Naturaliștii moderni se mîndresc că sînt reprezentanții, în artă, ai aceluiași spirit care a cucerit domeniul gîndirii științifice. Dar acest naturalism artistic modern nu e decît numai caricatura spiritului științific modern."

. . . .

„Momentul crucial pentru spiritul care năzuiește spre cunoaștere e în clipa cînd, la o mai adîncă reflexie, datele exterioare, pe care le credea investite cu realitate absolută, se descoperă drept o aparență înșelătoare, atunci cînd se capătă înțelegerea că facultatea de cunoaștere a omului nu stă față-n față cu lumea exterioară

independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numește lume exterioară este rezultatul neîntrerupt, schimbător, vecinic, al unui proces spiritual."

. . . .

„Și omul creator în artă, cînd nu năzuiește spre nimic altceva decît ca să cuprindă în creația sa adevărul naturii și al vieții, dacă e în stare să străbată subt suprafață, va înțelege anume că adevărul poate crește numai din ogorul realității accesibile propriei lui experiențe, și în același timp va vedea clar că activitatea sa nu se poate sprijini pe altă realitate, decît pe aceea care ea o aduce în înseși creațiile ei." (K. Fiedler).

Dealtfel ceea ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitației este ideea reproducerii automate, a unor date integral existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venind din *fidelitatea* redării tuturor amănuntelor obiectului în copie. Acest mod de a judeca despre copie ni se pare fals, dar motivele mai adînci ale acestui fel de a vedea nu le putem da aci. Dealtfel încercarea, filosofic întemeiată, s-a mai făcut, dar poate că nu cu reală prezență decît în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie,* de către Husserl.

Ceea ce vrem să subliniem aci este un *fapt* mult mai simplu, care ni se pare că n-a fost remarcat fenomenologic, adică într-o sistematizare de semnificații. Dorim anume să risipim o adevărată prejudecată, universal răspîndită și puternic înrădăcinată în discuțiile despre artă ca să cîștigăm o precizare pe care o socotim fundamentală pentru știința esteticii însăși, căci e menită să înlăture erori care au dus la rătăcire prea deseori teoriile despre artă.

Se vorbește astfel în mod curent despre còpii fidele, despre „imitații servile", despre „reproduceri plate", după obiecte din natură. E atît de înrădăcinată opinia aceasta, iar formularea este atît de organică judecății însăși, încît refutarea ei ni se pare îndeosebi dificilă. Am văzut imitații de pe alte opere, întocmai, dar còpii „perfecte" și „fără valoare" și care să nu fie decît „còpii perfecte" și „fără valoare" de pe obiecte din natura, externă ori cea psihologică, noi nu am întîlnit niciodată. Și cu toate acestea noțiunea de „copie perfectă și fără valoare" e una dintre cele mai utilizate în cultura de azi. Un desenator reproduce „întocmai" un ziar, trei cărți de joc, două hîrtii monedă și estetizanții denunță: „copie servilă"... Un pictor zugrav redă credincios un pepene verde, „copie". Un actor „imită" pe bețiv, un autor redă în mod „desăvîrșit", „scenă după natură". Se vorbește în genere de pictori, scriitori, actori fără talent, ca despre „vulgari imitatori"...

Asemenea còpii de pe natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată „credincioase“, „fidele“, „perfecte“. În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale. „Asemănarea perfectă“ nu stă în afară, în copia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata „copie“, mai întîi de a cunoaște originalul și pe urmă incapacitatea de a examina copia însăși, cum mai e probabil și o greșeală de formulare. Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creațiile propriu-zis. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft. [...]

Dealtfel putem afirma, firește, că propriu-zis nici cea mai desăvîrșită copie, nici în cel mai mărunt caz, nu epuizează realitatea.

Dar dacă realitatea exterioară, cîtă e (și evităm aci determinarea unei poziții teoretice precise, fiindcă atunci am fi nevoiți să reluăm procesul fenomenologic al corelației imanent — transcendent), nu poate fi copiată (decît rareori și într-un anume mod), ce se imită atunci, fiindcă în definitiv în artă procesul imitației este, totuși, aproape normal? Se imită datele practice, raționale, spune Bergson. În arta teatrului, precizăm noi, se imită operele anterioare, se imită la nesfîrșit *în còpii* (de data asta-n sens precis) alte *reproduceri anterioare* după realitate (cîtă reproducere e și cum e posibilă) cu o îndemînare de grade diferite, cu mici modificări care dau iluzia originalității, cu anumite sporuri compozite, cu un anume coeficient afectiv care se numește stil personal — stilul fiind în genere, în sensul în care e primit azi, semnul negativ al creației, după opinia noastră. Dealtfel nu se imită numai creațiile, ci și procedeele, și mai ales cusururile lăudate din greșeală de critici care au fost autorizați abuziv, se imită tot ceea ce devine prejudecată, cînd un imitator mai îndemînatec și în fond merituos a „lansat“ imitația lui, aceasta de pe creația unui artist adevărat, ades ignorat.

În teatru, îndeosebi, în ce ar consta reproducerile după natură? Să se reconstruiască realitatea exterioară, dar pînă unde poate merge această reconstituire, luată în sensul ei cel mai bun, adică acela de re-creație (folosim acest termen destul de convenabil, dar nu propriu, fiindcă nu vrem să anticipăm asupra unei soluții viitoare), de vreme ce, din natura exterioară, teatrul folosește doar *decorul și fizicul actorilor?* Ne împiedecăm deci de o limitare liminară, din pricina complexității însăși a teatrului. [...]

Este adevărat însă că teoria imitației în artă nu are numai forma naturalistă. Astfel esteticianul fenomenolog M. Geiger, după ce precizează că însăși simpla reproducere în copie are o putere a semnificării subiective, pe care nu o are niciodată realitatea (ceea ce e fals, căci atunci nu mai e chiar o „copie"), arată că în fapt, chiar în cele mai realiste reproduceri, e și o reproducere a esenței existenței *(eine Abbildung des Wesens des Seins).*

E adevărat, arată el, că direcțiile idealiste au falsificat conceptul de esență. Ele înțeleg, prin reprezentarea esenței corpului omenesc, reprezentarea acelui corp, care corespunde mai bine *ideii* de corp omenesc, care în nimic nu se depărtează de la *norma* corpului omenesc, care întrupează în sine *tipul* omenesc în modul cel mai pur. Iar replica lui Geiger este de o reală strictețe fenomenologică : mai întii, spune el, aceste direcții confundă *esența* cu *esența ideală, idee* și *ideal* e pentru ele totuna. În al doilea rînd, ele presupun că e totuna esență și esența unui gen *(Wesen und Wesen einer Gattung).*

Direcției idealiste, M. Geiger îi opune poziția fenomenologică, în care *reprezentarea (imitația) esenței* trece dincolo de simpla redare a obiectului.

Ni se pare însă că în cazul acesta simpla teorie a imitației e depășită. Negreșit și la Aristotel, care a formulat-o cel dintîi, ea nu este lipsită de echivoc.

„Poezia eroică și tragedia, mai departe comedia și poezia ditirambilor, nu mai puțin cea mai mare parte a cîntecului din ghitară și din fluier sînt în total reprezentări *imitative* (subliniat de noi) ; se deosebesc însă în mijloace, în obiectul și modul de reprezentare.

...Imitația este înnăscută... și nu mai mică este plăcerea imitației... Lucruri a căror privire în natură ne impresionează penibil, le privim cu plăcere în reproducerile cele mai fidele, chiar cînd e vorba de animale respingătoare și cadavre..."

Pentru ca puțin mai departe să spuie totuși :

„Toată frumusețea se sprijină pe ordine și proporții".

Cît de larg devine sensul imitației la Aristotel ne dăm seama și din definiția tragediei.

„Tragedia este... imitarea unei acțiuni alese, complete, de oarecari proporții, într-o vorbire frumoasă, prin aplicarea parțială, deosebită a modalităților de înfrumusețare, — nu în forma epică, ci prin persoane în acțiune — o reprezentare care, prin provocarea sentimentelor de milă și groază în același timp, duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoții.

Cel mai important element este „fabula, căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni, ci acțiune și viață.

Şi chiar viaţa constă în activitate, iar scopul vieţii (Fericirea) este un fapt, nu un dat material." (*Poetica,* 6.)

Are dreptate deci Utitz cînd, în introducerea antologiei sale *Estetică*, arată incertitudinea unei astfel de poziţii.

„Mai întîi este teoria imitaţiei, pe care n-a descoperit-o desigur Aristotel, dar el i-a dat forma clasică, şi care a oferit prilej la nenumărate interpretări, tocmai din pricina surprinzătoarei sale echivocităţi... Poate astfel să ajungă la platitudinea fără gust şi de nesusţinut că arta e copie de pe natură, ori un soi de reeditare corijată a modelului natural, şi tot aşa poate ajunge la îngrozitoarele cercetări despre adevărul artistic."

Din această cauză, deşi e vorba de un soi de reconstituire, nu putem accepta „imitaţia esenţei" propusă de M. Geiger, astfel formulată, fiindcă procesul de elaborare e autentic spiritual şi tehnica operei de artă nu este imitativă, ci mai curînd o tehnică semnificatoare.

Tot de aceea nu putem socoti însumaţi subt semnul „artei imitatoare" nici pe esteticienii intuiţionişti, deşi intuiţia implică nu numai o realitate internă, ci şi una exterioară, care trebuie să fie „redată" într-o operă. Nici Fiedler, nici Bergson, mai ales Croce nu pot fi socotiţi ca reprezentanţi ai principiului imitaţiei, cu atît mai puţin pot fi socotiţi, fireşte, ca naturalişti.

Rezumînd cercetarea critică a „imitaţiei", şi privind naturalismul în ceea ce ne-a dat în genere — adică socotind că el a fost adesea depăşit de artişti care sînt totuşi socotiţi drept naturalişti, ca în cazul Eleonorei Duse şi poate în multe împrejurări de Stanislavski —, ne pare că acuzaţia de lipsă de orizont şi sterilitate pe care i-a adus-o direcţia spontaneităţii creatoare în arta teatrului e destul de îndreptăţită.

(Fragment. În : Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului,* cap. 3, *Primatul textului.* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1937, pp. 76—91.)

NOUA STRUCTURĂ ŞI OPERA LUI MARCEL PROUST

[Literatura în sincronie cu filosofia şi ştiinţa]

Se poate spune că, de aproape un veac încoace, nici un scriitor n-a tulburat mai adînc conştiinţa literară a lumii şi mai ales n-a

concentrat asupra lui, în aşa măsură, intelectualitatea contemporană, decît Marcel Proust.

Naşte întrebarea ce spor aduce deci culturii universale, prin contribuţia lui, şi încă în aşa măsură ca să fie considerat deschizător de eră nouă, poate tot atît cît Balzac însuşi...

Şi răspunsul ar putea să fie că literatura epică de pînă la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar faţă de evoluţia realizată de ştiinţă şi filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.

Se poate preciza anume că arta literară, arta romanului îndeosebi, rămăsese într-un stadiu caracterizat anterior, că ştiinţa şi filosofia timpului nostru nu-şi aveau o literatură epică într-adevăr corelativă...

Dar pentru ca să ne putem explica în mai de aproape bogata contribuţie proustiană, îngăduiţi-mi să insist mai mult asupra a ceea ce am putea să înţelegem prin „vechea literatură" de dinainte de el, prin acea literatură despre care Ortega y Gasset spunea, oarecum pe drept cuvînt, că a fost anulată de noua formulă.

Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelaţie cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcţie de explicaţia filosofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptăţire la afirmaţia că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filosofiei şi ştiinţei ei...

Şi e tulburător că, dacă vrem să ne lămurim literatura epică şi dramatică de dinainte de Proust, trebuie să ne întoarcem tocmai cu trei veacuri în urmă.

Pornind astfel din preajma marilor sisteme raţionaliste, pregătite şi ele de Renaştere, vom întîlni după cum ştiţi tragedia clasică franceză şi comedia de caracter... Toată concepţia de artă a timpului acesta este raţionalistă... Metoda cartesiană a demonstraţiei matematice este ea însăşi o metodă a prezentării, a ostentaţiei de a impresiona. * [...]

(Fragment. În : Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*. Ediţie îngrijită de Aurel Petrescu, Editura „Minerva", Bucureşti, 1971, pp. 3—35.)

---

* Trebuie să precizăm că luăm momentul Descartes ca punct fenomenologic, adică luăm momentul în care veacul ia cunoştinţă de propria lui semnificaţie.

Nu e locul să adîncim aci vechea dezbatere, dacă un geniu îndrumează epoca sa, ori numai o rezumează şi o exprimă, mai ales că noi nu socotim îndreptăţită nici una, nici alta dintre aceste presupuneri, fiindcă ele reprezintă moduri de a vedea nediferenţiate.

DESPRE UNELE PROBLEME, OBIECTIVITATE-OBIECTIVISM

[În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cît mai cuprinzătoare]

Arta realistă pune prin definiție teza despre existența obiectivă a realității exterioare în fața conștiinței, adică pune ca o premisă a cunoașterii opoziția dintre subiect și obiect. În actul cunoașterii, conștiința spontan orientată oglindește astfel o lume care există în afara ei, eterogenă în acest act al cunoașterii. Este condamnarea categorică a tezei idealiste care, în cele din urmă, identifică subiectul cu obiectul, făcînd din obiect, din lumea exterioară, o creație a subiectului absolut, procedeu comod și genial simplist, compensat cu explicații uluitor subtile și ingenioase, numai și numai ca să salveze un pretins absolut al cunoașterii... E oul lui Columb în zona eterată a metafizicii, prin care se încearcă să se fundamenteze cunoașterea. Separarea subiectului de obiect ni se pare însă un dat constitutiv al cunoașterii chiar atunci cînd subiectul se întoarce asupra lui însuși, asupra unei realități interioare, care

---

E necesar de asemeni să spunem că nu ne ocupăm aci de raționalismul primar, calofil, legat de „simțul comun“ al lui Malherbe, ori dirijat de interpretarea teatrului antic și a regulilor aristoteliene, trecem adică peste retorismul gramaticei, al genurilor, al elocinței, al compoziției, al economiei tehnice (cu toate că astfel de năzuințe, continuate, fac insuportabil, de pildă, aproape tot teatrul franțuzesc de astăzi)... derivate precar raționale. Vrem să ne ocupăm doar de acel raționalism mai subtil și totuși mecanicist al psihologiei marilor tragedii, al ideii de personagiu, fiindcă sub această formă raționalismul a dominat epica și dramaturgia aproape trei veacuri. Căci nici liricii puri, nici numeroșii dramaturgi ori romancieri excesiv subiectivi, nu participă prin lipsa lor de luciditate, de la concretul care avea să însemne revoluția proustiană... Dar e adevărat că la o seamă de mari dramaturgi și epici mai ales, foarte adesea — și anume în momentele lor de autenticitate —, se întîlnește acest contact cu concretul, dar fără ca ei să aibă sensul complet al acestei semnificații (așa cum raționaliștii dinainte de Descartes nu știau semnificația rațiunii) și opera lor își urmează drumul, cînd apropiindu-se de concret, cînd depărtîndu-se, ca acel copil cu ochii legați, care caută obiectul ascuns, în timp ce camarazii de joc îi strigă „foc“ sau „apă“, după cum el, neștiind, se apropie sau se depărtează de acest obiect.

Dealtfel Proust chiar nu este identic cu el însuși, șovăie între diferite direcții ideologice, exprimă opinii contradictorii (despre suflet, despre iubire, despre artă), dar el nu și-a elaborat după lungi meditații o doctrină, n-a experimentat călăuzit de o idee, el a trăit și a cunoscut cu sinceritate, și poate mai curînd decît doctrina însăși, bergsoniană, chiar această ultimă, nemediată, sinceritate o va fi împrumutat el de la autorul *Evoluției creatoare,* restul venind de la sine, ca o probă literară a filosofiei intuiționiste, impusă de realitate și realizată după dibuiri.

altfel depășește conștiința, dedublîndu-se în actul cunoașterii, deci și în așa-zisa introspecție. Nici atunci nu poate fi vorba de un obiect lăsat la toanele subiectului. Structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară.

Deci, în actul cunoașterii, lumea numai se reflectă în conștiință, care este o oglindă înzestrată cu spontaneitate a lumii exterioare, eventual interioare... Nu numai atît. Această oglindă spontană e valabilă, numai dacă reflectă lumea cît mai limpede, cu cît mai bogate date, nu numai de suprafață, ci pe dimensiuni adînc structurale, cu perspective dincolo de prezent. Sînt de preț numai acele conștiințe, al căror cristal perfect reflectă într-un act spontan lumea așa cum e, și nu diformată de defectele și insuficiențele proprii oglinzii înseși ; căci, dacă oglinda conștiinței e strîmbă în structura ei, lumea apare în ea ca o realitate diformă, pocită, așa ca în oglinzile de proastă calitate, ori în cele construite strîmb anume, ca într-unele panorame. Sînt și conștiințe care nu pot oglindi și folosesc realitatea exterioară numai ca un pretext pentru a realiza strîmbăturile lor proprii...

În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cît mai cuprinzătoare, nici cețoasă, nici orientată numai spre detalii nesemnificative, căci opera de artă este reflectarea, desigur, spontană, dar cît mai fidelă, a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice, într-un proces reconstitutiv foarte greu de explicitat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc ceea ce numim atitudinea și spontaneitatea subiectului. Numai atunci cînd opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adînci, că răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei, așa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivității în actul cunoașterii, act care apare dedublat în creația artistică.

Obiectivității i se opune în mod logic și firesc subiectivitatea în cunoaștere, ca și în ceea ce poate da o asemenea subiectivitate, drept produs, dealtfel cu pretenții nejustificate de creație. E de la sine înțeles că acest subiectivism e tot atît de inacceptabil chiar cînd invocînd categorii apriorice se proclamă idealism, adică atunci cînd e o falsificare de care e conștient, și cînd își face o mîndrie tocmai din aceasta, așa cum cîte un falsificator pretinde să fie admirat tocmai pentru performanța sa, pentru ingeniozitatea falsurilor lui, ingeniozitate care e însă totdeauna mult mai facilă și mai frecventă decît o cunoaștere originară, adînc obiectivă. Arta formalistă, dacă putem spune așa (sub orice formă a ei, de la natu-

ralism la academism şi „idealizare“, de la expresionism la suprarealism), este o problemă de exerciţiu obsesiv şi de incitaţii subiectiviste, şi apare ca opusă artei propriu-zis, adică artei realiste.

Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele de limită ale lirismului. Se poate afirma cu mult temei că există un realism al poeziei lirice, dacă aceasta lasă să se vadă alături de subiect şi o cunoaştere a stărilor acestui subiect într-un act de autoobiectivare. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist, şi el a găsit un atît de imens răsunet în sufletul unui neam întreg, tocmai fiindcă stările sufleteşti, pe care le-a înfăţişat cu o artă incomparabilă, aveau o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă, adică puteau fi identificate de mase enorme de cititori cu propriile lor stări sufleteşti, devenite prin opera poetului, iluminate de ea ; stări actuale de conştiinţă. În acest sens numim noi această poezie lirică realistă, o poezie autentică.

Mai departe, se poate afirma că există o artă, adică o artă realistă, chiar acolo unde aparent această teză s-ar părea că nu e aplicabilă, adică acolo unde indiscutabil subiectul îşi creează obiectul, cu alte cuvinte în creaţiile de pură ficţiune, ale fanteziei. Chiar acolo unde este evidentă unitatea subiect-obiect, adică acolo unde nu există pretenţii de adevăr şi de realitate, există totuşi un obiect structural, care se cere să fie cunoscut ca atare... Şi basmul sau povestirea fantastică trebuie să fie creaţii efective, nu îngăimări întîmplătoare. O dovedesc aceasta unele basme superior realizate, cum şi, în alt sens, povestirile fantastice ale lui Edgar Poe, de pildă. Şi aci există fără îndoială autenticitate.

Obiectivitatea este necesară încă şi acolo unde mulţi uită de ea şi se împotmolesc fără soluţie, în actul de judecată, de apreciere, în judecata de valoare pur şi simplu. Înainte de a condamna sau de a lăuda, e necesar să cunoşti cu adevărat obiectul judecăţii ca obiect. Este neapărat necesar ca, înainte de a osîndi, să faci sforţarea de a cunoaşte obiectiv, altfel osînda nu e întemeiată şi, la fel, nici lauda. De aici, greşeala unor scriitori care-şi laudă ori îşi condamnă personajele înainte de a le fi înfăţişat obiectiv (nu obiectivist, după cum se va vedea mai jos), întovărăşindu-le tot timpul de osanele ori de insulte şi ameninţări. Aci, judecata, care este concluzia firească şi necesară, trebuie să vie numai după o cunoaştere şi o expunere obiectivă... Ea trebuie să fie proporţionată cu rezultatele cunoaşterii şi ale realizării, şi le urmează ca un imperativ... Numai cînd cititorul sau ascultătorul s-a convins că acest demers al obiectivităţii a fost respectat, el acceptă osînda şi lauda care dealtfel se vădesc totdeauna din expunere cînd ea e cu adevărat

realizată. Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci și fiindcă își pierde rostul, adică puterea de convingere... Cea mai ușoară ingerință subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate?

Înseamnă oare cele de mai sus că realismul poate fi altfel decît critic în ambele accepții ale cuvîntului, adică de refuz ori de adeziune? În nici un caz... Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămîne simplu naturalism obiectivist. Orientarea lui însuși asupra unei anumite zone a realului, aceeași care adîncește omul și îmbogățește cunoștințele, cultura care duce la suprimarea nedreptăților, la o viață mai bună pentru cei ce o merită, dă adevărata dimensiune a realismului și constituie într-un anume sens ceea ce în mod curent se numește „fond", pe care noi îl vedem însă numai conjugat cu „măiestria artistică", căci izolați, ambii termeni capătă un caracter abstract formal și de aceea pentru acest termen de „fond" folosim pe acela de dimensiune a realității dramatice, morale și sociale. Dealtfel, despre formalismul paradoxal al fondului, am mai vorbit cîndva.

Astfel, obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiinței și sincer vorbind această izbîndă se întîlnește destul de rar, în genere numai la marii artiști, căci (împotriva credinței comune) de obicei conștiința chiar cînd se dorește obiectivă împrumută imaginilor reflectate propriile ei defecte de construcție, care astfel se traduc prin strîmbături, atribuite îndeobște, în mod nejustificat, unei realități, ce nu e cu nimic vinovată aci. Oglinda strîmbă vede strîmb, anume după felul strîmbătății ei, adică după felul subiectivității ei. (La fel, ca să schimbăm puțin comparația, aparatul de radio, cel rudimentar, împrumută limpezimii simfonice propriii săi paraziți). Că sînt unii mînuitori ai penelului sau ai condeiului care cred sincer (dar ei nu bănuiesc, și cît de pueril) că e mai greu, mai „personal", să vezi strîmb decît adevărat, cum pretind ei cu dispreț că vede toată lumea, de asta nu-i nimeni vinovat. „Așa văd eu" nu e nici un motiv de mîndrie, nici o scuză. Ceea ce el socoate că e un mare merit al lui, nu e decît o infirmitate... Ce ați spune de un ins care s-ar socoti un inventator, ori un savant de talia lui Einstein, fiindcă el a născocit un ghidon de bicicletă „original"? În realitate, biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adecvată

reflectare în conştiinţă a lumii exterioare, prin această eroică înfrîngere a subiectivităţii...

După cum s-a înţeles din cele de mai sus, obiectivitatea nu exclude luarea unei poziţii faţă de obiect, ci dimpotrivă, mai întîi implică aceasta, obligă apoi, căci aci se vădesc originalitatea şi personalitatea în artă. Este inerent conştiinţei ca să fie orientată (şi asta e o luare de poziţie) şi să se simtă îndatorată să lărgească pe toate dimensiunile cadrul obiectului, căutînd cît mai multe semnificaţii, nerămînînd în mod nejustificat la jumătatea drumului, căci aceasta duce la falsificarea obiectului însuşi. Este inerent raportului subiect-obiect (ca realitate obiectivă) să se completeze printr-o judecată de valoare. Lacul, care reflectă inert şi indiferent orice cade în raza lui, nu este o conştiinţă şi nu cunoaşte nimic. Acceptare sau refuz, laudă sau osîndă sînt atribute ale personalităţii. Se impune, ca o condiţie prealabilă, ca ele să fie, la scară mai mare, precedate de o cunoaştere obiectivă. Spaţiul restrîns nu ne îngăduie să arătăm în legătură cu acest alineat cînd poate fi socotită fotografie opera de artă.

În cazul creaţiei artistice, unde se înfăţişează personaje care trebuie să fie vii, se adaugă şi problema unei înfăţişări obiective, tocmai pentru a face astfel dovada obiectivităţii în actul cunoaşterii, adică tocmai pentru a se autentifica obiectivitatea în procesul prealabil de cunoaştere, cu alte cuvinte obiectivitatea oglinzii. Este o cerinţă a creaţiei în artă, care atunci cînd îşi merită numele nu se vrea pledoarie retorică sau acuzaţie subiectivă, tocmai ca să nu se vicieze în esenţa ei însăşi. Chiar osanalele se cer întemeiate de o cunoaştere concretă, şi cele mai valoroase sînt cele care, deşi se mărturisesc ca atare, adică deşi osanale, apar întemeiate pe o structură obiectivă, iar în teatru, de pildă, regizorul Stanislavski cerea pe drept cuvînt actorilor lui, care interpretau personaje blamabile, să nu arate aceasta de la început, deci să nu trădeze printr-o anticipaţie deplasată — prin grimă şi grimasă — rolul încredinţat. În general, lauda sau osînda se justifică prin înseşi faptele înfăţişate şi supuse judecăţii, care trebuie să vorbească direct, ele însele, mai bine decît orice calificare subiectivă ; dealtfel, dacă aceste fapte au fost înfăţişate just şi cu toată complexitatea dimensiunilor, o concluzie anume, finală, devine de prisos. În asemenea cazuri, atitudinea autorului apare evidentă, nemediată şi lipsită de echivoc.

Necontenit deci trebuie respectată în artă condiţia obiectivităţii, care, repetăm, exclude o atitudine indiferentistă, ori aşa-zisa gratuitate. Asasinatul nu poate fi aprobat, nici privit cu uşurinţă ori indiferenţă, iar condamnarea lui trebuie să fie implicată în însuşi actul nud al prezenţei faptelor...

Dealtfel chiar în actul judecății în sens larg, condamnare nu poate fi, decît după ce s-a arătat și urmat firul însuși al devenirii faptice, real sub toate aparențele înșelătoare întîlnite pe parcursul procesului istoric. În artă, creatorul nu trebuie să-și arate inutil, pe acest parcurs, nici simpatia și nici repulsia. Firește că în practica vieții de toate zilele se întîlnesc cazuri cînd modelul personajului se demască singur („ca un erou de melodramă"), dar în cazul acesta e vorba de personaje care nu prezintă dificultăți de categorie, sînt evidente pentru toată lumea, deci demascarea e aproape inutilă, căci se demască singure și e de prisos să li se mai dedice o operă de artă, unde, în orice caz, nu se cere geniu autorului, și chiar dacă el pretinde că are, nu i se poate recunoaște acest lucru. Acolo unde însă meandrele faptelor sînt cu deosebire întortocheate, unde primejdiile sînt ascunse, unde aparențele sînt înșelătoare, oglinda conștiinței trebuie să fie de cel mai pur cristal, înzestrată astfel, ca să înregistreze — asemenea radarului — chiar în întuneric și să fie în același timp aptă să se orienteze spontan. [...]

(Fragment. În: Camil Petrescu, *Opinii și atitudini.* Ediție îngrijită de Marin Bucur, E.P.L., București, 1962, pp. 540—546.)

FELIX ADERCA

CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC. ARTA — O FORMĂ A CUNOAȘTERII ?

[Arta nu exclude o cunoștință logică a lumii]

Pornind de pe un domeniu, nu fals, ci străin — teoria cunoștinții, foarte valoroasă în metafizică și filosofie — Benedetto Croce ne dă pildă instructivă cum s-ar putea scrie, din planeta Marte, un tratat de geografie a planetei Pămînt, ajutat doar de luneta fină a unui deosebit simț critic. N-am mai îndrăzni să dăm nici unui geograf, oricît de bine înzestrat, sfatul să purceadă la astfel de virtuozități. Ca s-o cercetăm bine și sigur, planeta Esteticei are nevoie de cercetători care să trăiască multă vreme, dacă nu toată viața, pe propriul ei teren, în propria ei atmosferă.

Nu vom arăta aci toate erorile pe care Benedetto Croce le-a evitat tocmai cînd ar fi trebuit, dus de simțul filosofic, să cadă

în ele ca în gropile de lup ; nu ne vom ocupa nici de confuzia voită pe care o face între artă și expresie, ca și cum expresia ar fi altceva decît un mijloc — precum picioarele nu sunt chiar mersul, ci mijlocul de a merge — iar formulele algebrice fără a fi opere de artă n-ar fi expresii tot atît de perfecte ca și un vers de Baudelaire sau un motiv de Wagner. (Confuzia e mai gravă în urmările ei, căci tinde a identifica legile expresiei literare cu legile linguisticei, ceea ce duce de-a dreptul și la identitatea dintre arta construcției pianelor și arta pianistului, dintre arta fabricării culorilor și arta pictorului.)

Să ne oprim la miez și să băgăm de seamă faptul original că esteticianul italian își începe tratatul său de estetică — știință al cărei obiect e fenomenul estetic — cu această frază care ține de domeniul teoriilor cunoștinței : „Cunoștința omenească are două forme : ea e sau cunoștință *intuitivă* sau cunoștință *logică* ; cunoștință prin imaginație sau cunoștință prin inteligență" etc.

Arta ar fi cunoștința intuitivă, iar știința cunoștința logică a lumei.

Cît de lesne, cît de perfect, cît de amănunțit se poate face critica ideii lui Croce ! Prea bine se știe că arta nu exclude o cunoștință logică a lumei, ci o implică și o utilizează în ce are ea mai înalt, iar știința a recurs totdeauna la intuiție, uneori în matematici.

Să reținem doar următoarele nedumeriri din chiar textul esteticianului italian : „Orice epocă de știință este în același timp epocă de artă".

De unde urmează de-a dreptul că nu forma cunoașterii este hotărîtoare totdeauna în producția fenomenului estetic. Sau :

„Formele pure și fundamentale ale cunoștinței sunt în număr de două : *intuiția* și *conceptul* ; *Arta* și *Știința* sau *Filosofia*. Toate celelalte (istorie, științe naturale, matematici) sunt forme secundare și mixte)".

Mixte, adică utilizează și intuiția și conceptul, dar intuiția apare în clipele cele mai decisive în evoluția acestor forme secundare ; istoria, științele naturale, matematicile — care laolaltă sunt însăși Știința (cu Ș mare) ! [...]

(Fragment. În : Felix Aderca, *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, Editura „Ancora", S. Benvenisti et comp., București, f.a., pp. 46—50.)

[Artistul ca autospectator]

Se spune că natura a creat pe om, cel mai lucid dintre animale, ca prin conștiința lui să-și dea singură seama de propria-i conștiință.

Nu știm dacă în științele fizice, chimice și biologice, s-a putut reconstitui prin semne grafice și numerice o credincioasă imagine a naturei. Chestiunea e foarte controversată. Natura nu intră decît în parte, în ce privește cantitatea, și numai din profil, în ce privește calitatea, în formele și formulele științifice ; acestea au pe deasupra durerosul cusur că sunt, fără sfială, repudiate de oamenii de laborator la intervale îngrijorător de scurte.

Tot atît de imperfectă e opera de artă, dacă voim să credem că are menirea primordială de a fi oglinda în luciul căreia natura să cocheteze cu propria-i conștiință. Căci artistul, liric sau epic, nu se poate reda în opera de artă decît pe sine (și cu cît e mai personal, cu atît e mai puțin oglindă a naturei, dar e cu atît mai prețios pentru artă).

Artistul ar fi deci *autospectatorul* a căruia ciudată manie e să se reproducă în cît mai multe opere de artă, imagini perfecte ale propriului său spectacol. Precum a creat pietre, copaci, stele, natura a creat diferite valori personale a căror menire este să se realizeze pe un plan superior al biologiei, planul estetic. Această *unitate personală* creează la rîndul ei *organicitatea și unitatea operilor de artă* ale aceluiași artist. Cu această moleculă a personalității originale se pot constitui familii și popoare de artiști, peste timp și spațiu. Pînă acum nu s-a făcut o clasificare pe acest temei curat estetic, din pricina numeroaselor învelișuri străine care ascund adevăratul sîmbure al valorii estetice.

[...] Dar această formulă a artistului autospectator, unic și indivizibil, nu ne mulțumește. Simțim că împotriva lui se ridică originalitatea vie și diversă a operilor de artă, răzvrătite împotriva propriului lor creator.

(Fragment. În : Felix Aderca, *op. cit.*, pp. 73—74.)

OPERA DE ARTĂ. LOGARITMUL PEISAGIULUI

[Operele de artă trăiesc prin autenticitatea vie a artistului]

[...] Cînd am asimilat opera de artă cu un peisagiu, n-am ţinut seama de pericolul care ameninţă, prin această identitate, tocmai fixitatea atît de preţioasă a operei de artă între cele două elemente instabile, relative (artistul, spectatorul), prezente şi ele în fenomenul estetic.

Se cuvine deci, înainte de a trece mai departe, să facem distincţia între peisagiu şi opera de artă. Ceea ce caracterizează un peisagiu este *firescul* şi *nestatornicia* lui. Oricît de complex ar fi un peisagiu, el nu-şi pierde niciodată *firescul*, din cine ştie ce veche acomodare a omului la toate priveliştile naturii. Schimbarea neîntreruptă, „curgerea" neîncetată a peisagiului este — precum ştim — însăşi condiţia fiziologică a menţinerii plăcerii estetice. Peisagiul este o operă de artă firească şi de o clipă, pe care spectatorul o gustă o clipă ; în clipa următoare peisagiul s-a schimbat iar spectatorul resimte plăcerea estetică viu, ca în prima clipă, tocmai mulţumită acestei înnoiri a peisagiului.

Opera de artă este înmărmurirea peisagiului într-o anumită clipă, trecerea lui pe un alt plan şi — de la o anumită treaptă — logaritmul relativ al peisagiului prin forţa relativ creatoare a artistului original. Dar ce lucru minunat ! Această înmărmurire a peisagiului într-o clipă anumită, deşi pierde firescul, adică viaţa naturală, *dobîndeşte o viaţă proprie*, înzestrată cu toate atributele vieţei, prin autenticitatea şi farmecul viu al artistului creator. În chipul acesta nesfîrşitul joc firesc al peisagiilor naturii se continuă pe un plan nou, ridicat la un logaritm proporţional cu originalitatea artistului, ca o răsturnare şi amplificare într-un cer fermecat, a realităţilor de aci — înnoirile de timp şi spaţiu în peisagiu (clipa geografică şi socială) continuîndu-se prin înnoirile personalităţii creatoare (clipa psihologică) —, pentru a lăsa astfel deschise la infinit posibilităţile de înnoire ale priveliştilor, şi deci înnoirile fără sfîrşit ale bucuriei spiritului estetic.

Aceste fiinţe ciudate „nefireşti", care sunt operele de artă, şi care trăiesc prin autenticitatea vie a artistului creator, au şi o viaţă colectivă cu un destin asemănător seriilor biologice (genuri, şcoli, patrie etc.). [...]

(Fragment. În : Felix Aderca, *op. cit.*, pp. 100—101.)

ION BARBU

DIN CEAS, DEDUS...

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

(În : Ion Barbu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, „Albatros", Bucureşti, 1970, p. 154.)

GRUP

E temniţa în ars, nedemn pămînt.
De ziuă, fînul razelor înşală ;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greşală.

Atîtea clăile de fire stîngi !
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi :
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume ?

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 156.)

UMANIZARE

Castelul tău de ghiaţă l-am cunoscut, Gîndire :
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire,
În stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.
Am părăsit în urmă grandoarea ta polară
Şi-am mers, şi-am mers spre caldul pămînt de miazăzi,
Şi sub un pîlc de arbori stufoşi, în fapt de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri.

Sub acel pîlc de arbori sălbateci, în amurg,
Mi-ai apărut — sub chipuri necunoscute mie,
Cum nu erai, acolo, în frigurosul burg,
Tu, muzică a formei în zbor, Euritmie !

Sub înfloriţii arbori, sub ochiul meu uimit,
Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare,
Te-ai revărsat în lucruri, cum în eternul mit
Se revărsa divinul în luturi pieritoare.
O, cum întregul suflet, al meu, ar fi voit
Cu cercul undei tale prelungi să se dilate,
Să spintece văzduhul şi — larg şi înmiit —
Să simtă că vibrează în lumi nenumărate...

Şi-în acel fapt de seară, uitîndu-mă spre Nord,
În ceasul cînd penumbra la orizon descreşte
Iar seara întîrzie un somnolent acord,
Mi s-a părut că domul de ghiaţă se topeşte.

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 33.)

PYTAGORA

În calmul multor zile de drumuri lungi pe mare
Spre sînul adîncimii fluide am privit ;
Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit
De-a umbrei şi culorii bogată-amalgamare :

Cînd repezi, cînd sticloase, şi umede şi rare,
În orbul mării limpezi — tezaur negrăit —
Resfrîngeri fără număr, pe rînd, au oglindit
Multipla aparenţă şi veşnica schimbare.

Dar mai apoi Crotona, cu zidul dorian,
M-au despărţit de-a pururi de glaucul noian...
O, Iön !... Duhul Spartei încruntă strîmta zare ;

Şi sus, prin golul nopţii — mai trist şi mai sever —
Cetatea siderală *în stricta-i descărnare*
Îmi dezveleşte-în Număr vertebra ei de fier...

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 21.)

PAZNICII

Înaltă conexiune
Gardă eficace nunţilor,
Drum şi Carte :
Pentru sumbrul rac al lui Marte,
Pentru Jup
— Acel Trup —
Saturn centurat în aparte,
Uran ca un tiv,
Neptun aditiv ;

Cădelniţare-în cor a nunţilor,
Din zece Lune, în rampă,
O, foarte cerească şi amplă
Mătanie a Frunţilor !

Salut de pe scară de noapte,
La sceptrul seral,
De trei ori spiral :
Al lumii rîu static de lapte :

Plecăciune joasă,
La faţa păroasă,
Suptă, care ajună
Apusă-în cărbunii din lună :

Mătanie adîncă,
Îndoită încă
Norului violaceu,
Fumat lung de soare,
La ziua-în vărsare,
Cînd pipăie sufletul meu.

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 190—191.)

FALDURI

pentru William Wilson

Somn mult, din pluşuri. Vid în stal.
Veghérea sticlei, drept cortină.

Îndepărtat, ca-ntr-o odihnă
Din membre limpezi, o, cristal !

Sub mături, fluturi și urîturi
Mort — chipul meu, pe crengi de gîturi.
Un glas din ceruri, cere : — Dacă
Ai face-oglinzile să tacă ?

Din somn, din stofă sar deștept,
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La țărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocefală :

— „Întemnițate William,
Cast hidrofil, te așteptam
Să treci maree, din oglindă
În luna frunții, să te-aprindă ;

Student stufos, Bostonian,
Cețoase Wilson William,
Îți jur, ar face-o bună mină
Spini șase-în pielea ta marină !"

(De șase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-în prăsele ;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Piei chip ! Rămîi, cortină spartă,
Pătrată Spanie pe-o hartă,
Răpus, în mîini, pumnalul tras,
În fund ursuz, de zahăr ars :

Valuri frînte, gemene.
Ruptură de cremene.

— Ce gînd tîrziu mă suflă-acu ?
Să vîntur nopții „Bu-hu-hu"
Ca la un cîntec, altădată ?

Se toarce vorba, închegată,
Cutia-încet se-încuie-în piept
În scrisul apei caut drept.

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 193—194.)

RIMBAUD

[Transcendența limbajului poetic]

„Dacă există printre poeții francezi poeți mai mari și mai profund înzestrați decît Baudelaire, nu există în schimb nici unul mai important.“ Parafrazînd această formulare celebră, vom zice la rîndu-ne că există poate poeți mai mari și mai puri decît Rimbaud, dar că nu există în schimb nici unul atît de *insolit.*

Toate, într-adevăr, concură să prefacă sălbăticiunea asta din pădurea Ardenilor — spaima cenaclului lui Théodore de Banville — într-o ființă mitologică. Intensa și scurta lui trecere prin existență rămîne pentru noi orbitoare de-a pururi.

Franța produce, prin excelență, asemeni vieți febrile, a căror menire pare să fi fost a relua în dezbatere arta, știința sau, mai mult încă, progresiunea spre „starea de grație“. Să ne gîndim numai la Pascal, la Évariste Galois, la Rimbaud (sau, dacă vreți, mai aproape de zilele noastre, la Robert Desnos). Proprietatea acestor destine este ceea ce am putea numi „fulguranța“ lor.

În alte părți, geniul se adaptează unei existențe terne, scutită de neprevăzut. Viața unuia dintre cei mai mari matematicieni moderni, neamțul Bernhard Riemann, ce-a fost altceva decît viața unui izolat, aproape a unui călugăr ? În opoziție cu această claustrare, cu această „stilizare“ ce-și are măreția ei, în Franța, istoria gîndirii, ca dealtfel istoria pur și simplu, amplifică semnificația tragicului dincolo de margini.

Fie încenușarea înaltelor haruri geometrice ale lui Pascal pe rugul unei credințe mistuitoare ; fie duelul stupid care, într-o dimineață lividă, ni l-a răpit pe Galois lîngă Gentilly ; fie soarele satanic al pubertăților violente, sublimînd geniul lui Rimbaud — cu mult înainte ca soarele Harrarului să-i fi uscat piciorul — pretutindeni același sfîrșit pripit ii răpește pe-acești semizei ochilor noștri nevrednici.

Presupunem că viaţa lui Rimbaud este cunoscută.

În ciuda enigmei şi a dramatismului nu ne lămureşte cîtuşi de puţin asupra ciudăţeniei şi-a „transcendenţei" mesajului său. Căci, pe drept cuvînt, ne putem întreba, ca şi Claudel, dacă acest glas singular între toate n-a fost un strigăt de înger ? Şi asta chiar în temeiul cîtorva pasaje din poetul nostru. Ne gîndim, mai cu seamă, la începutul acelei bucăţi din *Iluminaţii*, intitulată *Vîrsta de aur (Age d'or) : „Unul dintre glasuri, / — Cît e de angelic !"* („*Quelqu'une des voix, / Est-elle angélique !*").

Dar, în opoziţie cu teza lui Claudel, ne luăm libertatea să arătăm că avem de-a face în acest caz cu un fel de scientist, un metodician al delirului şi nu cu un vagabond beat de rouă, în stare de mistică osmoză cu invizibilul. Dealtfel, memoriul asupra unor ţinuturi neexplorate din Etiopia, memoriu pe care poetul l-a trimis din Aden Societăţii de Geografie a Franţei, este scris, în chip evident, în stilul obiectiv şi sobru cu care ne-au obişnuit savanţii.

Opera lui Rimbaud poate fi definită — mai ales în ultima ei parte : *Un anotimp în Infern (Une Saison en Enfer)* sau *Iluminaţiile (Les Illuminations)* — ca o introducere la cunoaşterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte. Tocmai datorită acestei calităţi, ea depăşeşte literatura frumoasă şi poate interesa chiar şi spiritele subjugate de vraja Uraniei. Într-adevăr, în afară de apologurile lui Edgar Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque (Povestiri groteşti şi fantastice)* — atît de impropriu numite, de Baudelaire, *Histoires extraordinaires (Istorisiri extraordinare)* — nu cunoaştem nimic altceva care să se apropie-ntr-atît de procedeele şi de obiectul ştiinţei, decît „metodica" lui Rimbaud.

Fie că este vorba de *Une Saison en Enfer*, fie de *Les Illuminations*, ţelul lui Rimbaud nu mai este analiza modurilor viziunii sau ale sentimentului, ca în literatura curentă ; el depăşeşte aici stadiul descriptiv şi vizează spre anume generalitate şi valabilitate atotputernică, generalitate şi valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităţilor de exprimare. [...]

Impusă chiar de natura obiectului căruia se aplică, metoda rimbaldiană rămîne inseparabilă de el.

Care este acest obiect ?

Increatul cosmic, adică existenţele embrionare : germenii, peisajele nubile — limburile. Alegîndu-şi ca domeniu al operaţiilor

poetice punctele critice ale unei naturi întregite prin adaosul unor existențe ideale, Rimbaud se dovedește încă o dată om de știință. Căci savantul — matematicianul mai ales —, în cele mai subtile investigări ale sale, procedează la fel, adăugînd cantităților date, cantitățile transcendente. La ce altceva slujesc toate aceste *„limburi"* (*„limbes"*), aceste *„aurore [ce]-ncarcă pădurile acestea"* (*„aurores [qui] chargent ces forêts"*), *„aceste flori de apă drept pahare"* (*„fleurs d'eau pour verres"*), decît la extinderea realului pînă la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare ? În neîmplinirea caracteristică a acestor experiențe chiar, se cuvine să vedem rezultatul unei uimitoare metode savante. La fel, geometrul, în cursul investigărilor lui, se-ndreaptă instinctiv către punctele singulare ale curbelor particulare, pentru a deduce din ele adevăruri care-l informează tocmai asupra normei.

Dar, pentru a exprima aceste moduri ale naturii „increate", limba uzuală apare prea organizată ; Rimbaud se străduiește deci s-o sărăcească deliberat, s-o simplifice pînă la un sistem redus de funcțiuni ale discursului. Se vorbește despre limba naivă, „îngerească", a lui Rimbaud, despre lipsa de șir și despre ritmurile ei împrumutate jocurilor de copii. În realitate, suntem în fața unei limbi și a unei prozodii deduse prin abstragere ; în fața unei elaborări conștiente în vederea notării inefabilului.

O dată stăpîn pe metoda lui, Rimbaud — asemănător și în această privință cu omul de știință — își propune să extrapoleze adevărurile experimentale dobîndite. Își propune să *pre*vadă și chiar să *re*vadă procesul istoric.

Ce altceva poate fi celebrul sonet al *Vocalelor*, dacă nu o *re*-vizuire — prin extaz — a zilelor enorme ale creațiunii ?

Este interesant să menționăm o anumită simetrie care apropie faimosul sonet de cea mai grandioasă dintre toate poemele umane, *Apocalipsa sfîntului Ioan*. Acolo, la fiecare sunet de trîmbiță a Îngerului, un sector de soare se acoperă de umbră. La fel ca în *Apocalipsă*, numai că la celălalt capăt al lanțului de efecte și de cauze, cele cinci sunete fundamentale ale limbajului, vocalele, dau — la Rimbaud — măsura imaginilor acestor zămisliri uriașe.

Cît de departe suntem de interpretarea ineptă a contemporanilor săi, care vedeau în capodopera lui Rimbaud aplicarea unei biete teorii, în vogă pe-atunci : audiția colorată !

Departe de-a fi aplicarea unui adevăr, dealtfel îndoielnic, de psihologie excepţională, sonetul *Vocalelor* ilustrează propria metodă a lui Rimbaud ; asemeni astronomului, care realizează cantitativ cutare eclipsă ori cutare catastrofă cosmică revolută, Rimbaud ne face să asistăm la spasmul iniţial al universului nostru. Cu o singură diferenţă doar, că investigarea lui Rimbaud se continuă în calitativ.

Acelaşi dar — era cît pe-aci să spunem aceeaşi ştiinţă vizionară — se desfăşoară în excepţionala bucată a *Iluminaţiilor, Geniu (Génie).* Ea ne vesteşte nu domnia Frumosului sau a Binelui, ci aceea a unui principiu mai riguros : Adevărul „străbătut de violenţe noi" ; instaurarea unui mod imediat de gîndire, mod ce depăşeşte *ştiinţa* ancillară şi devine *consistenţă.*

Aceasta este şi concluzia lui Poe în *Eurêka.*

Astfel, prin scrisul său inspirat ce restituie ştiinţei caracterul ei sacru, Rimbaud se revelează în *Geniu* profetul orînduirilor sociale progresiste ale zilelor noastre, a căror instaurare o trăim.

În încheiere, trebuie să recunoaştem că acest din urmă Rimbaud pune probleme care depăşesc arta cu mult şi sunt menite să-i deruteze pe literatori ; la fel, noua fizică a lui Poincaré sau cea a lui Einstein i-a derutat la început pe fizicieni. Căci relativitatea este mai degrabă un capitol al geometriei superioare, decît unul al fizicii experimentale.

S-ar putea, aşadar, ca *Iluminaţiile* să ţină mai mult de spiritul ştiinţific, decît de lirismul pur. Prin urmare, cu modestia şi concentrarea cuvenită adevărurilor contemplate, vom beneficia astăzi de aceste lecţii esenţiale.

(Fragment. În : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 339—344.)

DEFINIRI LITERARE

[Ideea formează corp cu sensibilizarea ei]

Activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expresiunea propriului nostru fond emoţional. Altfel cum s-ar explica amplitudinea şi diversitatea operelor de artă născute din frămîntările aceluiaşi spirit ? Degeaba ne-am refugia în ipoteza unei stări de

conştiinţă misterioase, postulînd o inspiraţie şi absurdă şi cabotină. Ea nu explică nimic, iar realizarea artistică nu cîştigă învăluită în acest prestigiu divin.

În realitate, actul creaţiunii e lipsit de orice transcendenţă. El trebuie considerat ca rezultatul unui lung şi neîntrerupt efort de integrare (conştient sau subliminar) chemat să corecteze ceea ce viaţa cuprinde în ea de diferenţiator, schematic. În psihologia bergsoniană realitatea noastră lăuntrică e închipuită asemenea unui vrej şerpuitor ce creşte împreună cu durata ; un vrej care păstrează totuşi — atrofiaţi, dar existenţi — mugurii determinării sale : virtualităţi ale unei şovăitoare deveniri. Opera de artă e tocmai transpunerea în miezul acestor veleităţi de viaţă şi prelungirea lor într-un plan de exigenţă imaginar.

De aceea marile realizări iau totdeauna înfăţişarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalităţi curente* a creatorului. Gîndiţi-vă numai la Tolstoi. El nu e cu adevărat mare decît cînd, dincolo de viaţa organică (în a cărei analiză se complace şi reuşeşte totdeauna), întrezăreşte existenţa unei ordine spirituale. Acelaşi lucru, în sens invers, e de observat la Dostoievski. Comoţiunea ce ne pricinuieşte romanul său e cu atît mai puternică, cu cît o mai bogată şi mai sugestivă materialitate dă corp spiritualităţii. [...]

Viaţa nu procedează prin alăturare, ci prin implexă şi asimetrică organizare. Ideea trebuie să formeze corp cu sensibilizarea ei — şi numai un act spontan de simpatie să ne-o dezvelească ; în nici un caz o rece discriminare.

Eminescu domina naiva lui contemporaneitate, altfel decît Arghezi, pe a domniei-sale.

Ochii lui întîrziaseră pe floarea lui Novalis, albastră. Întrebările cunoaşterii, înţelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrşite versurilor lui, bătute : ca nişte punţi peste primejdii. Ce înseamnă Eminescu pentru noi se măsoară numai opunînd nobilului său romantism formele depreciate ale celui francez.

Valul romantic german, derivat şi rotunjit un moment în poezia de lac perfect sub eclipsă a lui Gérard de Nerval, e captat definitiv de furioasele turbine retorice, vociferatoarele genii ale cenaclului Ch. Nodier.

La noi, în poezia lui Eminescu, același val de romantism germanic împietrește alb și ideal, în felul regiunilor de pe lună.
Eminescu era mai ales om de gîndire și studiu concentrat. [...]

(Fragment. În : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 380—381.)

CONFESIUNI (1)

[Poezia este o prelungire a geometriei]

De la geometrie la poezie

Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atît cît poezia amintește de geometrie. Oricît ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia. Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Pentru aceasta, visul oniric este o nouă sursă de inspirație. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de exploatat. În felul acesta înțeleg suprarealismul, care în cazul nostru devine un infrarealism.

Cînd voi avea bani, visez să scot o revistă cu nume matematic — a nu se confunda cu *Algebra* lui Camil Petrescu, căruia nu-i permit să scoată o revistă cu acest nume, cîtă vreme nu-mi va explica de ce —1 este un simbol de perpendicularitate. Revista ar purta un titlu arbitrar și eufonic, iar pe frontispiciu, ca moto, dictonul lui Platon : „Nimeni să nu intre aici, dacă nu-i geometru". Asta nu înseamnă că poeții vor fi excluși. După cum ți-am spus, pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămînînd poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei. [...]

(Vezi I. Valerian : *De vorbă cu d-l Ion Barbu* (fragment), în *Pagini de proză*, ediția Dinu Pillat, E.P.L., București, 1968, pp. 39—40.)

[Ridicarea la modul intelectual al Lirei]

Zece ani de poezie

Deosebeşti patru momente în evoluţia acestor zece ani literari ai mei : parnasian, antonpannesc, expresionist şi „şaradist". Dă-mi voie să întîmpin cu cîte o obiecţie fiecare din aceste epitete.

Parnasiană este prima formă. Să ne înţelegem, însă. Desigur, prin partea negativă a acelor versuri de început, aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului este îndreptăţită. Imaginea placată, distribuţia naiv simetrică a materialelor, „insolubilitatea în aer" sînt caracterele producţiei de atunci. Însă Parnasul nu e cuprins tot aici. Caracteristica unui Hérédia sau Leconte de Lisle este concepţia unei anumite Grecii (Grecia emisă de singuratecul şi ciudatul Louis Ménard, profesor de greacă) : academică, decorativă... Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche : Elanul, cutreierînd dinamic fiinţele şi ridicînd extatic un cer platonician. Legătura dintre această primă fază şi a doua ? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filologice. E vorba desigur de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roşii — dreapta, justiţiara turcime. Aceste preocupări coincid cu apariţia temei fundamentale — solemnă, neaşteptată — vizitînd întîia dată versurile mele şi marcîndu-le : Moartea şi Somnul *(Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnişoara Hus, Cîntec de ruşine).*

Sondagiile astea în structura nevăzută a existenţei salvează poate cele ce scriam pe-atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatura de pitoresc şi de pastişul folcloric (lucruri de cari mi-e groază — ori, literatura noastră e aproape toată numai asta. Conchide...). Pentru aceste motive şi altele încă, te rog zi-i acestui ciclu, care a avut încurajarea d-tale pe-atunci, tot ciclu balcanic.

Linia liricei mele o faci să treacă prin provincia Expresionism. Nu vrei să vezi mai degrabă în această a treia fază o incursiune în sfînta rază a *Alexandriei* ? Tema transcendentă din *Jazzband pentru nunţile necesare* : sensul feminin al *Luceafărului*, iniţierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă în dominaţia triumfală a Soarelui, este de un elinism de decadenţă. Un element modern însă care i se adaogă este tonul gros şi buf în care e scrisă o parte

din bucată. Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un rîs fonf al demiurgului! Îmi ceri lămuriri și asupra combătutei *Uvedenrode*. Iată ce-ți voi spune dumitale, martor al schimbărilor ei la față (de la prima versiune, de a cărei definitivă pierdere ar fi timp să te consolezi, pînă la ultimele retușări, formă destinată pentru volum): o încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așează, pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace; într-un astfel de lirism, nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe cellalt, instalînd un moment pe secol *L'Hymne des coeurs spirituels*.

A patra etapă o numești (neinspirat? răutăcios?) șa-ra-dis-tă! Ceart-o cum vrei... O poezie cu obiect (știi că șarada are unul) mi-ar înșela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru), forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale. [...]

(Fragment. În: F. Aderca: *De vorbă cu Ion Barbu, op. cit.*, pp. 45—47.)

LUCIAN BLAGA

GENEZA METAFOREI

[Metafora — un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului]

[...] Înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obișnuită; să ne limităm la metaforele care se realizează cu mijloace de limbaj. Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Cînd numim rîndunelele așezate pe firele de telegraf „niște

note pe un portativ", plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt așa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfîrșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Cînd se întîmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor", ai unei anume persoane, nu facem decît să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaștri", și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cît de nesfîrșită, pe atît de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului : metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc : dezacordul fatal dintre

concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decît în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmînd că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, *inevitabilă* a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămurește prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om" ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară că metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvîntul, designarea fac parte, după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre oprelişti. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvîntului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfiala țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Cînd țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decît „Ucigă-l toaca", sau „Cel de pe comoară", sau ursul din pădure „Moș Martin", el e desigur vag stăpînit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stîrnească numaidecît apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntîmpină primejdia prin întrebuințarea unor nume, care sunt în fond tot atîtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpînit de mentalitatea magică recurge la metafore,

din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv. Împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gîndit teoreticienilor, care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la *geneza* metaforei, și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirii lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evoluția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală *permanentă* a omului, despre care am vorbit, mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credeam ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele, care supraviețuiesc cadavrului, își găsesc ușor întrebuințarea în altă constelație teoretică. Departe de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curînd dispuși să inversăm raportul. În adevăr, mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să *nu* vorbească despre obiectele tabu. E constrîns la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun necontenit. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu", dacă omul nu ar fi fost învestit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, *metaforic*. De abia putința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibilă *tabuizarea* obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar fi însemnat un lux incredibil și un balast incomensurabil atît pentru biata ființă umană, cît și pentru societate. Dealtfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării preface doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări, calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cît mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică cîtuși de puțin geneza ca atare a modului metaforic.

Există însă, după cum precizam la început, și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii". Cîtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înșile, la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Cînd de pildă ciobanul din *Miorița* numește moartea „a lumii mireasă" și pieirea sa „o nuntă", el relevează, punînd în imaginar relief, o lature *ascunsă* a faptului „moarte". Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune :

am avut nuntași
brazi și păltinași,
preoți munții mari,
păsări lăutari,
păsărele mii,
și stele făclii —

faptele, asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constituiesc întreaga „natură". Prin metaforele rostite, aceasta dobîndește o nouă semnificație : parcă natura întreagă devine o „biserică". Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Cîtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sunt întîiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm deloc situația afirmînd că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cît timp omul (încă nu de tot „om") trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-

animalic, el nu întrebuinţează decît metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret şi abstracţiune. Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine în adevăr „om“, adică în momentul cînd el se aşază în orizontul şi în dimensiunile misterului. Abia mai tîrziu ne vom face drum pînă la acel punct teoretic, de unde vom înţelege în toată adîncimea sa acest mod existenţial, specific uman, şi în ordinea acestor consideraţii valoarea *simptomatică* a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată că metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăşi constituţia sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret şi abstracţiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om“ : existenţa întru mister.

(Fragment. În : Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, pp. 276—281.)

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
şi tot ce-i ne-nţeles
se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
şi flori şi ochi şi buze şi morminte.

(În : Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 3)

FÎNTÎNILE

Sapă, frate, sapă, sapă,
pînă cînd vei da de apă.
Ctitor fii fîntînilor, ce
gura, inima ne-adapă.

Prinde tu-n adînc izvoare —
de sub strat stihie blîndă.
Să se-aleagă din argilă
ochiuri lucii, de izbîndă.

Călători cu turme — vie
să se-aplece, să se mire
de atîta adîncime
și de basmele din fire.

Să se curme-n piept cuvîntul,
cînd s-arată că pămîntul
stele și-năuntru are —
nu numai deasupra-n zare.

Ostenește-te-n amiază
să aduni răsplată dreaptă.
O priveliște de noapte
negrăită te așteaptă.

Zodii sunt și jos subt țară,
fă-le numai să răsară.
Sapă numai, sapă, sapă,
pînă dai de stele-n apă.

(**În : Lucian Blaga,** ***op. cit.,*** **p. 334.**)

PRIMĂVARA

A cunoaște. A iubi.
Înc-o dată, iar și iară,
a iubi e primăvară.

A iubi — aceasta vine
tare de departe-n mine.
A iubi — aceasta vine
tare de departe-n tine.

A cunoaște. A iubi.
Care-i drumul, ce te-ndeamnă ?
A cunoaște — ce înseamnă ?
A iubi — de ce ți-e teamă
printre flori și-n mare iarbă ?

Printre flori și-n mare iarbă,
patimă fără păcate
ne răstoarnă-n infinit,
cu rumoare și ardoare
de albine re-ncarnate.

Înc-o dată, iar și iară,
a iubi e primăvară.

(În : Lucian Blaga, *Poezii*, p. 327.)

STIHUITORUL

Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale
nu fac decît să tălmăcesc.
Așa găsesc că e cu cale.
Numai astfel stihul are un temei
să se-mplinească și să fie floare.
Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune, îngînat suav, în limba ei.

(În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 333.)

TÎLCURI

Tîlcul florilor nu-i rodul,
tîlcul morții nu e glodul.
Tîlcul flăcării nu-i fumul,
tîlcul vetrei nu e scrumul.

Tîlcul frunzei nu e umbra,
tîlcul toamnelor nu-i bruma,
dar al drumului e dorul,
tîlcul zărilor e norul,
ducăușul, călătorul.

(**În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 355.**)

SCOICA

C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine
și inima
mi-o prind în mînă. Tremurînd
îmi strîng comoara la ureche și ascult.

Îmi pare
că țin în mîni o scoică,
în care
prelung și neînțeles
răsună zvonul unei mări necunoscute.

O, voi ajunge, voi ajunge
vreodat' pe malul
acelei mări, pe care azi
o simt,
dar nu o văd ?

(**În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 20.**)

TREI FEȚE

Copilul rîde :
„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul !"
Tînărul cîntă :
„Jocul și-nțelepciunea mea-i iubirea !"
Bătrînul tace :
„Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea !"

(**În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 21.**)

TESTAMENT

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Aşeaz-o cu credinţă căpătîi.
Ea e hrisovul vostru cel dintîi,
Al robilor cu saricele, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni.
Şi, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcînd uşure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.
Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înnalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă şi amară
O grămădii pe-o singură vioară
Pe care, ascultînd-o, a jucat
Stăpînul, ca un ţap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.

Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dînd în vîrf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneșă pe canapea,
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește.
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adîncul ei
Zace mînia bunilor mei.

(În : Tudor Arghezi, *Poezii*, antologie de Nicolae Manolescu, Editura „Minerva", Buc., 1971, pp. 9—11.)

PSALM (*AȘ PUTEA VECIA CU TOVĂRĂȘIE*)

Aș putea vecia cu tovărășie
Să o iau părtașa gîndurilor mele ;
Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsesc — și stihuri sprintene și grele.

Orișicum lăuta știe să grăiască,
De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde.
O neliniștită patimă cerească
Brațul mi-l zvîcnește, sufletul mi-l arde.

Știu că steaua noastră, ageră-n Tărie,
Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezășie,
Că am leacul mare-al morții tuturor.

Pentru ce, Părinte, — aș da și pentru cine
Sunetul de-ospețe-al bronzului lovit ?
Pîinea nu mi-o caut să te cînt pe tine
Și nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.

Trupul de femeie, cel îmbrățișat,
Nu-l voi duce ție, moale și bălan;
Numai suferința cerului, păcat
Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

Vreau să pier în beznă și în putregai
Ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit.
Și să nu se știe că mă dezmierdai
Și că-n mine însuți tu vei fi trăit.

(În: Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite, Scrieri,* vol. I, E.P.L., 1962, pp. 18—19.)

PSALM *(SÎNT VINOVAT CĂ AM RÎVNIT)*

Sînt vinovat că am rîvnit
Mereu numai la bun oprit.
Eu am dorit de bunurile toate.
M-am strecurat cu noaptea în cetate
Și am prădat-o-n somn și-n vis,
Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis.
Pasul pe marmur, tăcut,
Călca lin, ca-n lut,
Steagul nopții, desfășat cu stele,
Adăpostea faptele mele
Și adormea străjerii-n uliți
Răzimați pe suliți.
Iar cînd plecam călare, cu trofee,
Furasem și cîte-o femeie
Cu părul de tutun,
Cu duda țîții neagră, cu ochii de lăstun.
Ispitele ușoare și blajine
N-au fost și nu sînt pentru mine.
În blidul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frămînt scîntei,
Unde-i tăcere, scutur cătușa,
Dobor cu lanțurile ușa.
Cînd mă găsesc în pisc
Primejdia o caut și o isc,

Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec,
Ducînd în cîrcă muntele întreg.
Păcatul meu adevărat
E mult mai greu și neiertat.
Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria.

Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate,
Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate.

(În : Tudor Arghezi, *op. cit.*, pp. 24—25.)

DESCÎNTEC

Lacăte, cine te-a închis
La ușa marelui meu vis ?
Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul,
Să sfarăme zăvorul
Și să vedem în fundul nopții noastre
Mișcîndu-se comorile albastre ?
Un pas din timp în timp, greoi,
Se-apropie, dar a trecut de noi.
Toți pașii se sfîrșesc și pier
Pentru urechea ta de fier.
De-o vînă-ntoarsă peste tine
Cred că atîrnă din văzduh glicine
Și, de pe bolți, zorele
Și muguri și ciorchini de stele.
Cine va pune-n ușa noastră cheie
O singură scînteie ?
Lumina ochiul și-l așază
Și-n încăpere caută să vază.
Lacătul simte și tresare
Cu bezna mea, ca de o sărutare.
Stea, nu poți tu intra-n veriga lui
Și lacătul tăcerii să-l descui ?

(În : *Tudor Arghezi*, *op. cit.*, p. 39.)

PSALM *(RUGA MEA E FĂRĂ CUVINTE)*

Ruga mea e fără cuvinte,
Şi cîntul, Doamne, mi-e fără glas.
Nu-ţi cer nimic. Nimic ţi-aduc aminte,
Din veşnicia ta nu sînt măcar un ceas.

Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i poate omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc.

Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă
Şi te scrutez prin albul tău veşmînt
Pentru ca mintea mea să poată să-nţeleagă
Ne-ngenunchiată firii de pămînt.

Săgeata nopţii zilnic vîrfu-şi rupe
Şi zilnic se-ntregeşte cu metal.
Sufletul meu, deschis ca şapte cupe,
Aşteaptă o ivire din cristal,
Pe un ştergar cu brîie de lumină.

Spune tu, Noapte, martor de zmarald,
În care-anume floare şi tulpină
Dospeşte sucul fructului Său cald ?

Gătită masa pentru cină
Rămîne pusă de la prînz.
Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină
În care paşte-un mînz.

(În : *Tudor Arghezi, op. cit.,* pp. 48—49.)

RUGĂ DE VECERNIE

În mine se deşteaptă o-ntreagă omenire,
Sînt cei ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum,
Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire,
Mi-aruncă dinainte belşuguri de parfum.

Şi de la sfîntul palid, sfîrşit şi blînd pe cruce,
La biciul ce-l izbeşte şi-l sîngeră-n obraz,
Pe nesimţite nu ştiu ce-nvecinare duce
Şi rînd pe rînd sînt unul şi celălalt. Zăplaz

Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine,
Ca nişte turle pline de clopote, n-a fost,
Nu este, n-o să fie şi-n van va să suspine
Eroul meu din suflet de rîsul celui prost.

Şi voia mea de bine, frumos şi adevăr,
Îngăduie să-şi ţie şi-acolo-n gînduri jugul.
Simţindu-mi spinii frunţii ieşind cu răni prin păr,
Sînt cel dintîi porunca s-o dau : Aprindeţi rugul.

Ca sfîntul în cenuşă subt ochii mei să piară,
Ca dreptul să-şi strecoare-n urechea mea scrîşnirea
Înmormîntat în lemne şi-nvăluit în pară !
Şi-n mine bate-n palme, mişcată, omenirea.

Ca un norod de paşnici şi veseli asasini
Ce pregătesc dreptatea luminii viitoare,
Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalţi desfoaie crini,
Cu sufletele-n beznă şi degetele-n soare.

Dar hotărînd privirea, de sus, pe umbra lumii
Un suflet se strecoară în mine ca o rouă,
Şi-atunci visez cu gloata să bat poteca humii,
Purtînd în vîrful lăncii, spre cer, o stea mai nouă.

De unde vin aceştia ? De unde-aceşti eroi,
Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn' la mine ?
De unde-această piatră cu feţe de noroi
Şi scăpărînd cu focuri de-azur şi de rubine ?

Le sînt dator odihna ce pleoapa nu-mi atinge ?
Le datoresc lumina şi faptul crud că sînt ?
Cu mine omenirea, Părinte, se va stinge ?
Dă-mi pacea şi răbdarea s-o caut şi s-o cînt.

(În : Tudor Arghezi *op. cit.*, pp. 138—139.)

MĂ UIT

Mă uit în cer, mă uit în pămînt.
M-am întrebat cine sînt.
Gînduri se duc, vin
Din vînt, din senin,
Ca niște păsări rotunde.
Încotro ? De unde ?

Glasuri mă strigă cu nume străine.
M-ați chemat pe mine ?
Sînt eu cel căutat ?
Mi se pare că vîntul s-a înșelat.

Cîte puțin sînt dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor —
Și lemnului uscat, și bălții stătute,
Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,
Și oamenilor din răstignire.
Cu ce să plătesc nefire și fire ?

Sîngele meu nu-i al meu.
Mi-e teamă să zic „mie" și să zic „eu".
Cu ce fel de drept
Mi-aș umfla bîrnele din piept
Și mi-aș întinde pe zarea
Toată, spinarea ?

Ce martor aș întreba
Ca să-mi răspundă întrucîtva
Măcar dacă sînt ?

Mă tot uit în cer, mă tot uit în pămînt,
În baltă și stuh
Și adînc în văzduh.

(În : Tudor Arghezi, *op. cit.,* pp. 185—186.)

EPIGRAF

Stihuri, zburaţi acum din mîna mea
Şi şchiopătaţi în aerul cu floare,
Ca pasările mici de catifea
Ce-ncep în mai să-nveţe şi să zboare.

Stihuri, acum, porniţi, vă scuturaţi,
Ca frunzele-aurite, pentru moarte.
Pustnicii tineri, trişti şi delicaţi,
Păstra-vă-vor într-un sicriu de carte.

Stihuri de suflet, dintre spini culese,
Îndurerate-n spic şi-n rădăcini,
Pătrundeţi, înţelese şi neînţelese,
În suflete de prieteni şi străini.

Şi semănaţi, ca noaptea ce vă naşte,
Sfiială şi-ndoieli unde-ţi cădea,
Că Cel-ce-ştie, însă nu cunoaşte,
Varsă-ntuneric alb cu mîna mea.

(În : Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 195.)

PSALM

Călare-n şea, de-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos
Am străbătut şi codrii şi ţara-n sus şi-n jos,
Dar ajungînd în piscuri, de rîpi încrucişate,
Să birui înălţimea văzui că nu se poate.

În strălucirea nopţii, mari stelele şi oarbe,
Chemîndu-mă-n Tărie, prăpastia mă soarbe.
Am apucat pe drumul pustiei, cel mai lung,
Şi tot nu pot pe nici o potecă să te-ajung.

Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte şi silabe,
Ori pe genunchi şi coate tîrîş, pe patru labe.
Zărind slugărnicia şi cazna mea umilă
Ai să primeşti flămîndul, mi-am zis, măcar de milă.

Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.

Învierșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine,
Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

(În : Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. 3,
p. 288.)

POMPILIU CONSTANTINESCU

POEZIA D-LUI ION BARBU

[De la retorism la lirismul subiacent]

Poezia simbolistă a trecut din faza realizărilor în curs în tablele fixe ale istoriei literare ; ceea ce nu înseamnă că nu mai este posibilă apariția unui mare poet în limitele esteticei simboliste. Un curent literar n-are cadre matematice de dezvoltare în timp. Caracteristic pentru așezarea istorică a simbolismului este definirea unei poetice colective. Poezia d-lui Barbu, și aceea din prima fază, și felul ermetic, ultim, s-a dezvoltat în afara simbolismului. Ciclul parnasian s-a desfășurat între o formulă de artă poetică istorică, cu o estetică bine definită ; ciclul „modului interior" experimentează mijloace noi în poezia noastră modernă. Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică — de la retorism și pictură, la ermetism și lirism subiacent. În substanță, ambele moduri se înrudesc prin finalitatea lor în *idee*. În maniera parnasiană, ideea era evocată ; se desfășura pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioară ; în maniera ermetică, ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul. Subiect și obiect sunt contopite într-un act narcisian al spiritului. Substanța „modului interior" este o oglindă reflectîndu-se în ea însăși, într-o abatere de la norma legilor de refracție. Intuiția fundamentală a ermetismului barbian este ideea platonică concepută în sine ; poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși :

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi

Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Unii au identificat poezia din *Joc secund* cu mistica religioasă, anexînd-o unui idilism ortodox. Poezia ortodocșilor naționali este însă decorativă : îngerii și Dumnezeu, Fecioara Maria și Iisus au fost coborîți din cer pe pămînt, umanizați și autohtonizați. Decorativul nu este un procedeu al d-lui Barbu ; poezia sa este numai spiritualistă ; gîndul este pur exprimat, într-o adorare principială. Universul devine un joc al spiritului, materia — o realitate ideală :

Pe slujite vinuri firmitură-i astru
Munții-în Spirit, lucruri într-un Pod albastru.

(Poarta)

E aici un infinit calitativ, esențial, de o fenomenalitate pur interioară.

În *Lemn sfînt*, meditație concisă pornind de la descripție, viziunea se sterilizează de realism, într-o ascensiune spre idee :

Pe acest lemn ce-aș vrea să curăț, nu e
Unghi ocolit de praf, icoană veche !
Văd praful ! — rouă, rănile — tămîie ?
— Sfînt alterat, neutru, nepereche.

În prezentarea limitată iconografică, poetul descifrează numai spiritul sfînt absolut, desprins de contingențe istorice.

Procedeul trecerii de la exterior la interior, de la fenomen la principiu este foarte frecvent în poetica d-lui Barbu ; materia apare ca simbolul unei idei, unei esențe.

Prima strofă din *Margini de seară* este un schematic pastel cosmic :

Pendulul apei calme, generale,
Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.
Luceferii marini, amari în vale ;
Sălciu murea și racul fosforos.

Printr-o frîngere bruscă a viziunii fenomenale, strofa a doua trece în peisagiu ideal ; aspectul exterior este prelungirea unei idei, copia unui principiu transcendent :

Un gînd adus, de raze și curbură
(Fii aurul irecuzabil greu !)
Extremele cămărilor de bură
Mirat le începea, în Dumnezeu.

Divinitatea e o categorie intelectuală, un concept nesenzorial, lege supramaterială coordonatoare.

Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora ; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă.

Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în poezia sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoţional ; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, o vibrare a esenţei care se caută în expresie. Lirismul este, cum spuneam, subiacent ; circulă în însăşi tensiunea spiritului, fiind implicat în idee. Poezia noastră modernă a cunoscut un lirism de notaţie, un altul muzical, apoi unul imaginat ; lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul : *Cogito, ergo sentio !*

Am căutat să descifrăm principiul poetic constitutiv al ermetismului barbian ; l-am găsit în contemplarea ideii, ca realitate absolută, strict transcendentă. Am ocolit exegeza minuţioasă a sintaxei şi a metaforei, pentru a nu fărîmiţa o interpretare sintetică, singura care poate închega harta morală a unei zone poetice. Putem acum trece şi în laboratorul intim al expresiei sale, cu atenţia prudentă impusă de o figuraţie de un subiectivism care trece nemediat la captarea de esenţe. [...]

Evocarea parnasiană, ca şi trecerea la „modul interior" sunt două principii estetice alternative, două metode poetice, pe care spiritul cercetător al d-lui Barbu le-a experimentat în marginile artei pure. Inteligenţa sa artistică l-a dus la meditarea mijloacelor de expresie, nu atît la izvoare psihologice variate. Poezia d-lui Barbu este şi istoria zbuciumată a unui spirit în căutarea unui concept ideal de poezie. Prin aceste elaborări contradictorii de estetică, d. Barbu îşi divulgă structura intelectualistă ; poezia este pentru d-sa mai ales o metodă şi o tehnică, o ştiinţă intransmisibilă, dureros asimilată. Faza „modului interior" nu este o schimbare de valori interne, cît o revoluţionare tehnică. De aceea, poezia d-lui Barbu poate fi obscură, uneori veleitară, alteori strangulată în viziuni extrem subiective, fiind o continuă trudă spre cucerirea unei tehnice ; niciodată n-o putem învinui de farsă, cum ne îndreptăţesc atîtea produse ale unui modernism excesiv, coalizat, în ultimul timp, în reviste de hilar revoluţionarism.

Intelectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică ; în lipsa de sentimentalism, am putea spune chiar de sentimente, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanţă.

Este caracteristică absența unei poezii erotice directe ; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene. De la admirabila sinteză lirică din *Păunul,* pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus,* punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, d. Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale, al unui instinct, manifestat într-o atmosferă ezoterică :

Încorporată poftă,
Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pîn-o torci în zale
Gasteropodale ;
Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori :
Pendular de-încet,
Inutil pachet,
Sub timp
Sub mode
În Uvedenrode.

Iubirea ridicată la principiu cosmic, spirit ascuns în tainele naturii, străbate viguroasa *Domnișoară Hus,* într-o succesiune de tablouri, care sunt, alternativ, și o serie de atitudini interioare. Aci, poetul concentrează toate forțele obscure ale sufletului straniei d-re Hus într-o chemare a iubirii colorată de sugestivă halucinație. Unde expresia noțională nu se poate înălța la esența ideii, intervine incantația, muzica întunecată și confuză a silabelor, urmărind vraja eternă a unei încordări absolute. Dar aceste apeluri onomatopeice, amestec de sunete surde și clare, nu sunt simple elemente folclorice, utilizate cu scopul de pitoresc ; ele exprimă mijloace poetice, alternanțe de noțional și ezoteric, spre a deschide o perspectivă interioară a ideii.

Universul poeziei barbiene este un univers abstract ; poezie antimuzicală, tinzînd să ucidă retorica, poezia d-lui Barbu, în aspectul ei cel mai izbitor, realizează o serie de tablouri mentale.

Prin răcirea în sferele platoniane ale emoţiei, prin eliminarea ei aproape, se refugiază în aride peisagii cerebrale, în versurile mai ermetice, sau se colorează de o picturalitate a ideii, în vastele sale poeme, între care *Domnişoara Hus* reprezintă tipul cel mai caracteristic.

(Fragment. În : Pompiliu Constantinescu, *Critice*, Editura „Vremea", 1933, pp. 41—45, retipărit în : Ion Barbu, *Poezii*, ediţia Romulus Vulpescu, Editura „Albatros", 1970, pp. 418—425.)

MIHAIL SEBASTIAN

CRITICA ŞI CREAŢIE

[Sensul este o experienţă]

[...] Există o distincţie intimă şi o splendidă limpezime a activităţii. Cum să comunici cu resorturile cele din urmă ale unui gînd, cînd tu n-ai ştiut să-ţi vezi propriile tale gînduri crescînd şi despărţindu-se în linii, ca un trup de mădulare ? Este un sens al operei, care îţi scapă precis şi inevitabil, dacă nu te-ai obişnuit altădată să-l vezi tu însuţi ridicîndu-se sub ochii şi degetele tale.

Nici nu ne interesază aici etica problemei acesteia. Nici nu subliniem frumuseţea morală şi consecvenţa cu sine a judecătorului, care nu a decis înainte de a-şi fi amintit în amănunte treptele grele ale realizării şi nu a anulat înainte de a fi cercetat sincer asprimile şi coborîşurile unei propoziţiuni tipărite.

Să ne gîndim numai la elementele clare de pricepere, la luminile ferme şi liniile drepte, pe care le ai la îndemînă cînd ai intrat în lumea lăuntrică a elaborării operei altcuiva ; simţi că nu eşti acolo un străin intrat tîrîş, sub o uşă închisă, şi că nu umbli nedibaci pe un drum ce ţi-e perfect necunoscut.

În definitiv scrisul este o experienţă şi un instrument. Nu îl practici gratuit ca pe un sport oarecare şi nu îl joci sub peniţă ca pe o minge de tenis în bătaia rachetei. Asimilezi cu el anume adevăruri şi descoperi altele. Descinzi în realitate şi cauţi substanţa momentelor ce trec. Scrii pentru ca să înţelegi sau pentru ca să spui ceva. [...]

(Fragment. În : Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, Editura „Minerva", 1972, pp. 670—671.)

VASILE PÂRVAN

LAUS DAEDALI

[Se poate închide într-o vedenie de piatră întreaga bogăţie a vieţii]

[...] Pe stanele de marmoră aşchiile despicate de dălţi la lovitura ciocanelor cădeau dînd un sunet clar ca argintul. Meşterii lucrau tăcuţi. Cînd începea unul să spuie ori să cînte, toţi stăteau din lucru. Dar curînd înceta şi vorba şi cîntecul, ucise de tăcerea pietrelor care se cereau lucrate, şi de munca meşterilor, care se afundau tot mai tare în căutarea formelor.

Şi Alegenor, săpătorul în piatră, gîndi : „De ce oare vor fi făcînd oamenii atîta zgomot în jurul lor, cu atîtea vorbe şi cîntece şi împodobiri colorate ori săpate şi clădiri ridicate pentru pomenire ? Căci e aşa de puţin gînd viu în ceea ce fac, încît nu găseşti în operele lor nici noutate, nici putere, nici fiinţa aievea a celui ce creează. Ţi se pare mai degrabă că ai în faţă nişte copii neastîmpăraţi, cari se îmbată de propria lor larmă, se simt trăind numai prin zgomotul şi mişcarea lor, de animale sănătoase care zburdă. Şi doară cuvîntul, spus ori cîntat ori scris, şi gestul, săpat ori zugrăvit ori pus viu în mişcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înţeles, pentru taina ce se zbate în sufletul nostru cînd ne trezim la conştiinţă în mijlocul oceanului vieţii. Ce scump la vorbă e omul vîrstei de aramă, pentru care cuvîntul e : sau mărturisire, sau jurămînt, sau rugăciune, sau blestem. Ce plin de viaţă adunată, ce bine legat e cuvîntul lui. Şi cum, o dată spusă vorba care e o liberare, ca a vulcanului revărsat, omul naturei se închide iară în el, ca templul după sfîrşitul liturghiei.“ Şi mintea lui Alegenor se afundă din nou în lumea meşteşugului său : „Iată, viaţa e ca un bloc alb de marmoră strălucitoare : el ne cheamă să-l lucrăm, să-l facem fiinţă vie, şi ni-i drag de el şi-l mîngîiem ca pe o femeie. Dar cînd dăm să lovim cu ciocanul în daltă, pare că toată duşmănia naturei pentru nelăsarea ei în perpetua pace se ridică împotriva noastră din frumosul bloc neprihănit. Ca sfinxul cu chip de femeie, care ne atrage cu trupul ei plecat înainte, ispititor în oferirea lui întreagă, şi sfinxul grav, şi blocul rece ne resping prin îngheţata privire, prin răceala de moarte cu care ne ţintuiesc la distanţă. Şi, ca nişte copii sfioşi, lăsăm adesea opera neisprăvită, sfinxul neîntrebat, fugind speriaţi înapoi, în pasiva suportare a vieţii... Toată căldura noastră, toată turburarea

puternică a sufletului nostru îngheaţă în contactul cu materia căreia voim să-i impunem înfăţişarea pasiunii noastre. Cu cît trupul materiei e mai rezistent ca al nostru, ea se opune mai aspru, scrîşneşte mai dur din aşchiile-i rupte, cînd vrem s-o modelăm după chipul gîndului ori neliniştei noastre. De abia biruind-o cu ajutorul focului, topind-o şi turnînd-o în forme scobite dinainte în pămînt moale, o putem înşela să ni se supună. Dar trupul nostru însuşi, singurul model după care putem turna ori ciopli materia, nu se poate topi de flacăra gîndului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Şi atunci, în biata sărăcie a cîtorva gesturi, a cîtorva flexiuni verbale, a cîtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care suntem alcătuiţi, trebuie să găsim semne de arătare şi altora a tainei din noi."

Şi Alegenor lăsă să-i cadă mîinile a deznădejde : „Omul nu poate spune decît lucrurile potolite, împuţinate, făcute trup, ale vieţii lui lăuntrice. Nici marea bucurie, nici marea durere, nici fericirea, nici moartea nu se pot spune, în nici un mod simţit, pipăit, altuia." Şi Alegenor îşi aduse aminte de seara în care întrebase întîia dată pe Mynno dacă-l iubeşte şi fecioara cu sufletul melancolic de destinul pe care şi-l presimţea adumbrind-o cu timpuria moarte tăcuse. Şi Alegenor îi spusese atuncea trist : „Mie nu mi-s dragi femeile care tac, căci ele sunt ca avarii cari strîng mereu, fără să dea nimic, ele sunt ca un călător fără umbră, ca o pădure fără ecou". Dar Mynno, zîmbind, răspunsese : „Mie mi-s dragi femeile care tac, căci poţi ceti în surîsul lor tot ce-ţi cere inima : ele sunt ca fecioarele prea tinere, care n-au învăţat încă limba iubirii : iubire li-i toată fiinţa, dar ele nu ştiu limpede ce-i în sufletul lor".

Soarele cobora spre apus. El bătea pieziş tăind lungi pete negre pe zăpada marmorei ce acoperea toată piaţa dinaintea templelor. Era linişte ca pe cîmp. Ciocanele băteau surd în dălţi, iar marmora ruptă răsuna ca argintul. Alegenor gîndi : „Eu sunt cel ce săp reliefele funebre cerute de oameni. Eu sunt cel ce săp în marmora tare ori torn în bronzul alunecos frumuseţea cărnii pieritoare. Dar din sufletul meu ce pun eu în cele lucrate ? Cine poate ceti din ele ceva despre durerile ori speranţele mele ? Nu sunt eu ca fecioarele tăcute ale iubitei mele, Mynno ? Din seninătatea armonioasă a operelor mele nu poate ceti fiecare ce-l îndeamnă inima lui ? Pot eu să fac un zeu trist pentru că viaţa mi se pare zădarnică ? Ori pot să torn un atlet biruit pentru că mie mi se pare că nimeni nu-i biruitor în lume ? Şi Demophanes, cel totdeauna vesel în ceata noastră a cioplitorilor de piatră, poate el să facă chipurile lui cioplite altfel decît şi le doreşte lumea ? Lui îi sunt toate statuile prea triste şi seara aleargă să-şi petreacă gălăgios cu prietenii. Mie îmi

sunt prea goale de înțeles și seara mă afund în tragici ori rătăcesc la Callirrhoë, să văd, acolo unde am văzut întîi pe Mynno, trupuri frumoase de fete, care se poartă, se mișcă, se îndoaie, se alungă, se joacă — așteptînd cu amforele lor — împrejurul fîntînei cu apa bogată. Și sufletele lor proaspete, ca florile după ploaie, mă îmbălsămează ca o mireasmă, de multa lor speranță în viață. Dar cînd vreau să pun în piatra lucrată amintirile de la Callirrhoë, nu mai găsesc în mine nimic îmbrăcat în formă, ci toate sunt amintire înnegurată și depărtată. Și noi, săpătorii în piatră, tot niște bieți meșteri suntem, ca făurarii de arme și ca olarii de la poarta cetății. Iar dacă vrem să spunem și ce-i al nostru, nu ne putem birui pe noi înșine, ca să nu alegem tot vechile forme și pentru gîndul cel nou. Și dacă am spus, măcar cum spun poeții lirici ori cei tragici, și două-trei gînduri de-ale noastre — că nici ei nu spun mare lucru de la dînșii — nu silim noi oare îndată gîndul să samene cu al oamenilor celorlalți, ca să-l înțeleagă și ei ? Și dacă se asemănă cu al lor, întrucît mai e al nostru, și la ce bun să ne mai chinuim să-l spunem ? Iar de nu e ca gîndul oamenilor celor mulți, cine să-l înțeleagă, și de ce să-l înțeleagă, și de ce ne-am mai chinuit să-l spunem ?“ [...]

Și Alegenor gîndi : „De veacuri cioplesc săpătorii noștri în piatră vederi de lupte cumplite, ale zeilor și oamenilor, pe metopele și în frizele templelor. Tot mai stăpîni s-au făcut pe mișcările trupului nostru, și clipele care, singure, într-o mișcare mai lungă, dau înțelesul întregei mișcări, le prind cu așa dibăcie, încît parcă vezi încă tremurînd brațul de pornirea din mînă a lăncii, de urnirea din loc a carului de luptă. Și limba aceasta a mișcărilor trupului o vorbim acum noi, toți săpătorii în piatră, fără greș. Dar fețele oamenilor cioplIți de noi au rămas tot așa de nepătrunse de lumina lăuntrică a sufletelor, ca pe vremea cînd aveam numai urîții idoli de lemn. Și așa eu nu pot acum pune în marmoră fața visată de mine și stau înaintea duioasei minuni a gîndului meu tot așa de doritor și de neputincios cum stătea copilul care-a fugit adineaori speriat de la pietrele mele cioplite. Nu pot săpa ce n-am văzut săpat de nimeni înaintea mea. Lupta de veacuri care trebuie spre a găsi prin dibuiri, înșelări și suferințe de zeci de generații înfățișarea de piatră a mișcărilor ascunse ale sufletului la noi încă nici n-a început. Și toate minunile lui Polygnotos și Pheidias, în cari ni se pare că vedem palpitînd și sufletul, sunt tot numai mișcări, tot numai gesturi ale trupului. Fețele bărbaților și femeilor lor sunt tot de lemn ca de demult. Numai mai frumoase. Și tot așa e și în poezie. Chiar

tragicii, cari, mai mult ca toţi, caută să arate luptele sufletului, nu pun în opera lor decît mişcările de pe dinafară ale ființei omenești. Vezi și pe eroii lor numai în ciocnirea de fapte şi de vorbe tari, cu oamenii și cu zeii cari le stau împotrivă, îi vezi apărîndu-se ori lovind, în mişcări regulate, ca ale unor atleţi cari se combat după legi statornice ale întrecerilor, păziţi de arbitri, cari îi vor pedepsi dacă vor călca prescrierile pancratiului. Suferinţele lăuntrice, speranţele ascunse, îndoielile, bucuriile eroilor, toate acele agitaţii ale pătimirii lor celei adevărate nu sunt spuse de tragici. Eroii tragediei în lupta lor de vorbe au, ca şi figurile noastre cioplite în piatră, feţe de lemn ; nici nu rîd, nici nu plîng, nici nu sunt mînioşi, nici nu au feţe luminoase de gînduri sublime, ci strigă, în loc să lovească, în tacturile consfinţite, momentele fatalului duel, în care toate fazele luptei sunt dinainte fixate. De n-ar avea actorii mască pe faţă, tragediile nici nu s-ar putea înţelege. Căci tragediile sunt gîndite tot ca şi frizele şi metopele şi frontoanele noastre figurate ; ele sunt viziuni plastice în armonioasă compoziţie hieratică ; ele sunt fresce polygnotice în gesturi vii, continuu altele, dar toate stilizate după gesturile consacrate ca simbole săpate ori zugrăvite ale atitudinilor străvechi, ale etern aceloraşi pasiuni omeneşti."

Şi Alegenor cercă să înţeleagă de ce atîtea suflete de modelatori ai pietrei ori cuvîntului, bogate şi calde în adîncurile lor, n-au spus nimic, ori aproape nimic, despre dînsele, despre faţa lăuntrică a omului care se luptă cu viaţa, în opera lor aşa de desăvîrşit omenească. De pe stînca înaltă, cu multele temple, privirea lui alunecă departe asupra Atenei, asupra grădinilor de măslini, asupra ţărmului alb tăiat de linia mării albastre. Şi un răspuns îi veni îndată din ce vedea subt dînsul : aceea ce era clădit frumos şi măreţ în cetatea lui Cecrops era al gîndului de viaţă în comun ; tot ce ar fi fost dragoste pentru viaţa insului singuratec era închis în biete căsuţe urîte şi scunde. Elenii nu trăiesc decît în lume. Cînd rămîn cu ei înşişi, viaţa le e fără preţ. Tot ce e gînd singuratec, chin tainic, pătimire a omului desfăcut de semenii lui nu poate interesa pe nimeni. [...]

Noi, săpătorii în piatră, învăţăm pe oameni a vedea viaţa ; noi îi silim să-şi adîncească înţelegerea ei, contemplînd îndelungat liniile reprezentative ale furtunilor interioare din sufletul omenesc perpetuu agitat ; noi le dăm gîndirea monumentală, care alege ce e statornic de ce e trecător în om ; noi îi deprindem să caute scurtimea de piatră, claritatea, de linie pipăită, şi în poezia ca şi în muzica lor, şi tot astfel şi în vorba spusă solemn pentru a da

viață ori moarte aproapelui lor. Noi învățăm pe muritori să mediteze asupra vieții lor, arătîndu-le că se poate închide într-o vedenie de piatră întreaga bogăție a vieții lor agitate, creîndu-le gesturile simbolice perpetuu expresive, silindu-i să-și aleagă și ei din infinita mișcare tainică a lăuntrului lor inform stăpînita, puternica încordare a unor linii, întruchipate în însăși oasele și carnea lor și care dau aproapelui cît mai mult din vedenia lăuntrică a suferinței ce le-a crispat.

Și seninătatea noastră tăcută, așa de dureros cîștigată în continua renunțare la tot ce nu se poate spune din noi, îi învață pe oameni și stilul însuși al vieții. Nu întîmplările neașteptate, ci faptele cele mai obicinuite ale vieții alcătuiesc temelia cea vecinică a ființei noastre ; chipul în care simțim aceste lucruri monumental simple și clare (deșteptarea dimineața, culcarea seara, prînzul, mersul pe drum, liniștita stare de vorbă) lămurește viața noastră ; ea va fi potolită ori zbuciumată, după seninătatea ori turburarea ce vom pune în împlinirea actelor vieții ; și dacă vom fi senini, gîndirea de deasupra acestor lucruri ale vieții se va putea coborî ca rîndunica, după multa rătăcire pe apele turburate, în sfîrșit pe pămînt statornic. Și gîndul va prinde, ca sacra pasere, o ramură verde, simbol al creșterei, și sufletul nostru se va face puternic, roditor și luminos, întru potolita pace a celor statornice.

Și Alegenor simți cum la adierea gîndului acestuia cald melancolia lui se topea și dorul de modelare neobosită a marmorei imaculate îl prindea iară. [...]

(Fragment. În : Vasile Pârvan, *Memoriale*. Ediție îngrijită de Ion Vartic, col. „Restituiri", Editura „Dacia", Cluj, 1973, pp. 256—260 ; 262—265 ; 267—268.)

AL. PHILIPPIDE

SPONTANEITATE ȘI CONCEPȚIE

[Despre procesul cristalizării artistice]

În discuțiile de critică literară termenul de spontaneitate se aplică și atunci cînd e vorba de fond, și atunci cînd e vorba de formă. Se vorbește despre spontaneitatea concepției sau despre spontaneitatea expresiei, cu intenția de a se indica prin asta, și în-



tr-un caz și în altul, că totul se întîmplă în chip firesc și de la sine, fără nici o pregătire și pe negîndite. [...] Se poate vorbi, oare, de o concepție spontană ? Există, desigur, un punct de plecare, un punct de la care pornește scriitorul cînd își propune să scrie ceva. Ideea operei, de cele mai multe ori, nu se ivește în mintea lui ca o revelație, ca o apariție neașteptată, ca o descoperire nepregătită de nimic și venită din văzduh. Ideea operei este rezultatul unei pregătiri în care observația, cercetarea, studiul intră în chip larg. Ideea este dezvoltată apoi în mod conștient, și nu la voia întîmplării. Unde mai are loc aici spontaneitatea, acea însușire miraculoasă datorită căreia creația literară se săvîrșește fără voia și fără știrea scriitorului, acesta trezindu-se deodată cu mîna pe condei și punînd pe hîrtie, de-a gata, rezultatele strălucite ale unei operații mintale efectuate pe negîndite ? Concepe și lucrează oare scriitorul așa, pe negîndite, și opera lui se desprinde din el de la sine, așa cum cad fructele coapte din pom ? Se poate vorbi despre producerea de literatură ca despre o acțiune care se execută de la sine ? Să răspunzi afirmativ la această întrebare ar însemna să tăgăduiești firea adevărată a artei. Lucrul artistic nu se face dintr-o dată, cu un *fiat lux* proclamat în adîncul conștiinței și urmat în aceeași secundă de faptă. Chiar cel mai simplu cîntec, cu cea mai mare aparență de „spontaneitate“, este rezultatul unei pregătiri, al unei munci mintale care precede în chip sigur și pregătește rezultatul. A tăgădui acest lucru înseamnă a scoate fenomenul literar de sub legea cauzalității, ceea ce ar fi absurd, o dată ce de această lege ascultă tot ce există.

Spontaneitatea, care este comod invocată ori de cîte ori se simte nevoia de a se astupa cu un cuvînt vag absența unei aprecieri critice întemeiate, este foarte de aproape înrudită cu inspirația, alt termen care, cînd e cercetat cu atenție, se arată și mai vag decît celălalt. Ar putea spune cineva cu oarecare certitudine ce este inspirația ? Cred că nu. E un cuvînt care exprimă influența imaginară a unui duh al creației artistice, descins din regiuni supraumane și poposind pe craniul cîtorva aleși. [...]

Există fără îndoială posibilitatea unei poezii care se ivește ca un *coup de foudre*, deodată, pe neașteptate, la fel cu dragostea subită care poartă acest nume și despre care Stendhal în cartea lui *Despre iubire* spune că nu e nici ea lipsită de o perioadă de cristalizare, operația cristalizării fiind, tot după Stendhal, absolut necesară pentru producerea sentimentului iubirii. Această cristalizare, care e o incubație afectivă, are loc și în producerea poeziei, și procesul de cristalizare, de incubație a sentimentului, așa cum îl descrie și analizează Stendhal, se potrivește, cred, foarte bine cu

procesul creației literare ; o analiză pe această bază ar duce, desigur, la rezultate interesante în definirea fenomenului literar, poetic îndeosebi, care, deși discutat de nenumărate ori din antichitate pînă azi, mai prezintă laturi obscure. Cristalizarea stendhaliană ne-ar feri în orice caz și mai mult de primejdia alunecării în vagul spontaneității și al inspirației. S-ar putea, de exemplu, ca *Marsilieza* să fi apărut ca un *coup de foudre* (dacă nu toată, dar măcar prima strofă) în mintea lui Rouget de Lisle, dar nu se poate face o regulă *de artă* din cazuri rare și excepționale, efecte ale unor împrejurări și evenimente excepționale și ele. Ritmul, tonul, intensitatea, întinderea, mijloacele stilistice de tot felul variază după firea și după înclinațiile personale ale fiecăruia, după cultura mai mare sau mai mică, după talentul, mai puternic sau mai puțin puternic, al fiecăruia. În mintea poetului ia naștere, pornind de la contactul cu realitatea, un vers sau un mănunchi de versuri, la început poate încă numai pe jumătate formate, crisalide ale viitorilor fluturi, așa cum din belșug se arată în manuscrisele lui Eminescu. Versurile pe care poetul le alcătuiește mai întîi pot fi de la mijlocul sau chiar de la sfîrșitul poemului pe care vrea să-l compună. Nu există în această privință două moduri de a lucra absolut identice.

Artistul adevărat este mereu conștient de munca pe care o face. El nu lucrează la întîmplare și pe negîndite.

Preceptul lui Horațiu *saepe stilum vertas* — să întorci adesea condeiul —, adică : să ștergi adeseori ce-ai scris, este un sănătos principiu de artă literară, și el nu trebuie uitat niciodată.

(Fragment. În : Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui,* E.P.L., București, 1968, pp. 188—189 ; 191—192.)

ÎNSEMNĂRI DESPRE POEZIA LUI RILKE

[Poetul duce o luptă pentru expresia inefabilului]

[...] Poetul își ia drept supremă și fundamentală obligație să încerce transpunerea lumii, a vieții, a experienței de fiecare clipă a existenței terestre pe o treaptă superioară, abstractă, într-un cer interior, al cugetării pure, al spiritualității necondiționate. O stare, deci, care seamănă cu durata bergsoniană, o stare în care timpul devine reversibil sau staționar, în cerc :

„Noi — spune Rilke în aceeași scrisoare — cei de aici și de azi, nu sîntem nici o clipă mulțumiți cu lumea temporală *(die Zeitwelt)*, și nici nu sîntem legați de ea; noi tindem mereu să trecem în ceea ce a fost, în originea noastră și la aceia care probabil că vor veni după noi. În acea mare și „deschisă" lume sînt toți, nu s-ar putea spune „contemporani" *(gleichzeitig)*, deoarece tocmai omiterea timpului *(der Fortfall der Zeit)* face ca ei toți să *existe*. Efemerul se scufundă pretutindeni într-o adîncă existență [...] *Sîntem albinele invizibilului... Elegiile* ne înfățișează lucrînd la această operă, la opera acestor necontenite transformări ale vizibilului și ale perceptibilului, scump nouă, în excitația și vibrația naturii noastre, care aduce noi cote de vibrații în sferele de vibrații ale universului."

Și acum care e rezultatul acestei operații mintale pe care o vedem, mai bine zis o bănuim, o simțim turbure, dar puternic, de-a lungul celor zece *Elegii*, prin care atenția cititorului străbate cu greu ca prin niște desișuri de cuvinte, cu fraze care se încîlcesc ca niște liane? Într-o epocă în care în poezia contemporană începuse un puternic curent de iraționalism protestatar și iconoclast, *Elegiile din Duino* au o gravitate și o seriozitate ce impun respectul. Poetul duce o luptă pentru expresia inefabilului, vrea să transpună într-un limbaj inteligibil stări obscure de suflet. El are față de actul poeziei respectul profund al credinciosului față de actul rugăciunii.

Rilke consideră poezia ca pe o religie, și el o slujește cu fervoare, cu sinceritate și cu entuziasm. Lui Rilke poezia nu i se pare un joc (deși admite cu bucurie că poate fi cîteodată și așa), ea i se înfățișează în primul rînd ca o gravă, adîncă și fecundă îndeletnicire spirituală. Fără îndoială că așa cum am mai spus, *Elegiile* nu dau întotdeauna fiorul poetic. [...] Să fie aici o schimbare în concepția lui despre frumusețea de artă a poeziei? „Căci frumosul nu e decît începutul teribilului", spune el chiar de la prima elegie. Așadar, acest frumos teribil, înspăimîntător ca și Îngerul, nu mai este frumosul așa cum îl înțelesese pînă atunci, este un frumos transcendent, din același tărîm cu ideile lui Platon, care nu au nevoie de podoabe ca să strălucească.

Sonetele către Orfeu, scrise în 1922, publicate în 1923, reiau ceva din armonia verbală atît de obișnuită în poeziile lui Rilke de pînă la *Elegii*. Ritmul este însă dezarticulat de multe ori, sincopat, încîlcit, inegal, potrivit desigur după mișcarea interioară. Obscuritatea unora dintre aceste sonete (care nu sînt sonete decît doar prin faptul că au patrusprezece versuri grupate în două catrene și două terțete) nu ajunge întotdeauna să fie destul de sugestivă

(singura condiţie cu care obscuritatea poate fi admisă într-o poezie). În cele mai multe, însă, Rilke percepe şi exprimă corelaţii subtile, între oameni şi lucruri, nu asociaţii superficiale de cuvinte, ci afinităţi ascunse, dar adînci, cu o uimitoare putere de exprimare prin imagini a abstracţiilor, cu mai mult fior poetic decît în *Elegii* [...].

În ultimele poeme pe care le-a scris, şi care au fost publicate postum, stilul lui Rilke se oţeleşte şi se concentrează cîteodată pînă la abstract, ceea ce face mai dificilă comunicarea poetică. Expresia se încîlceşte în versuri fără formă şi în perioade compacte, în felul *Elegiilor din Duino*. Poezia lui Rilke părăseşte tot mai mult metafora. Acumularea intenţiilor, nu toate exprimate în întregime, unele numai indicate, altele pe jumătate rostite, împrăştie şi derutează atenţia, aşa cum se întîmplă de multe ori la lectura, oricît de asiduă şi repetată a *Elegiilor*. În ultimele sale poezii Rilke întrebuinţează tot mai mult versul liber şi versul alb. Se observă o tendinţă de renunţare la culoare şi la armonia verbală.

Toate acestea dau de multe ori impresia unei apropieri de Friedrich Hölderlin (1770—1843), îndeosebi de poeziile acestuia din ultima sa perioadă, aceea pe care editorii s-au obişnuit s-o numească a întunecării. La Rilke nu poate fi vorba de întunecare, dimpotrivă, se observă o atenţie tot mai ascuţită, o gîndire tot mai viguroasă, o voinţă tot mai hotărîtă să dea un răspuns insistentelor întrebări pe care le pune existenţa interioară a omului. Setea de cunoaştere este unul din principalele impulsuri ale acestei poezii, şi în acest fapt stă apropierea ce se poate face între Rilke şi Hölderlin. Una din poeziile lui Rilke din această perioadă este chiar intitulată *Către Hölderlin*. Prin aceasta o legătură se încheie între două firi romantice, la depărtare de un secol, şi o tradiţie de poezie mare se stabileşte.

(Fragment. În : Al. Philippide, *op. cit.*, pp. 363—366.)

INCOMUNICABILUL

Din craniu mi-au lăsat doar o fîşie,
Un ciob ca să-mi servească de suport ;
Şi-acum, zbîrcit şi puhav, pe tipsie,
Stau la hotarul dintre viu şi mort.

Cu vinişoare fine mă legară
De-o inimă de gumă, de bronhii de oţel.

Un sînge care nu-i al meu strecoară
În mine-o existență fără țel.

Aud fără ureche și văd fără privire
Așa cum simți în brațul absent un puls bătînd.
Trăiesc în mine însumi ca pură amintire.
Ființa mea e numai memorie și gînd.

Atîtea miliarde de celule
Sînt vii degeaba, iscă în zadar
Dorințe și voințe, porunci pe care nu le
Îndeplinește nici un mădular.

Sînt împînzit cu sîrme și cu ace.
Electrice imbolduri mă bîntuie mereu...
Cu aceste meșteșuguri subtile, orice-ați face,
Tot nu puteți pricepe ce-i în adîncul meu.

Veți aduna desigur un vraf și înc-un vraf
De foi lucioase, pline de linii negre, care
Tot urcă și coboară, dar nu veți fi în stare
Din mine să desprindeți măcar o cugetare
Cu simplul vostru encefalograf.

Ce spun acele linii, cine știe ?
Voi numai de la mine puteți afla, dar cum,
Cînd între voi și mine nu este nici un drum
Și gîndul meu e mut pe veșnicie ?

Un scris din care nimeni nimic nu înțelege,
Din care doar atît puteți alege
Că eu exist, făptură sibilină,
La pragul dintre viață și mașină.

Atîta numai ? Prea puțin. Mai este
Pînă s-aveți din miezul meu vreo veste.

V-ar trebui o nouă născocire,
În așa fel ca, fără mijlocire,
De-a dreptul să se atingă gîndire cu gîndire,
Iar eu să pot în voie să cutreier
O omenire toată numai creier.

Dar pîn-atunci, misterios și mut,
Rămîn un exilat în absolut.

(În : Al. Philippide, *Poezii*. Antologie de G. Gibescu, Editura „Minerva", București, 1973, pp. 213—215.)

MONOLOG ÎN BABILON

De mult nu mai sosește vreo veste de la el —
E supărat pe mine Stagiritul
Că i-am trădat renumele și ritul.
Dup-o învățătură-atît de lungă
Nu s-aștepta ca ucenicul lui
Din filozof, cuceritor s-ajungă.
Privind mai bine lucrurile, nu-i
Nici pe departe vreo nepotrivire.
Cunoașterea e tot o cucerire.
Și filozoful tinde ca și mine
(Cu altfel de mijloace, desigur) să domine.
Parcă te-aud spunîndu-mi dojenitor și trist :
„O, fiul meu, vorbești ca un sofist,
Împuns de ghimpii unei sterpe glorii".
Ah, gloria... De-ar ști cuceritorii
Celebritatea care îi așteaptă
În cartea viitoarelor istorii
Cînd poate vor fi puși pe-aceeași treaptă
Cu hoții și cu incendiatorii !...
Mai bine din cutia de fildeș, juvaer
De mare preț, să scoatem pe Homer.
Sau să desfășur — iat-aici sînt toate —
Vr-un dialog, din Platon, *Simpozionul*, poate,
Ori *Faidon* cu statornica splendoare
A paradigmelor nemuritoare.
Din om, cînd moare, piere numai chipul,
Dar neatins trăiește arhetipul ;
Cînd viața pămîntească se încheie,
Rămîne Alexandru în idee.

N-ar fi mai bine, totuşi, să răsar
Ca Fenixul din propriul meu jar ?
(S-aude pasărea pe apă, iar !)
Căci foc nestins e viaţa mea întreagă...

(Fragment. În : Al. Philippide, *Poezii, ed. cit.*, pp. 217—218 ; 222—223.)

TUDOR VIANU

FUNCŢIUNEA FILOSOFICĂ A METAFOREI

[Este metafora un mijloc al cunoaşterii sau numai al exprimării filosofice]

În cercetarea sa asupra metaforei în filosofie, Biese începe prin a ataca poziţiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noţiunea gîndirii pure este însă o noţiune eronată. „Cugetarea, observă Biese, are nevoie de un conţinut gîndit, de un obiect, şi pe acesta nu-l poate da decît intuiţia". Această formulare a lui Biese ar părea că întăreşte părerea că în operaţiile minţii se reflectă un aspect al realităţii. Totuşi acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filosofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realităţi exterioare prin analogie cu propria noastră viaţă internă. „Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută, ne spune Biese, decît în măsura în care *o trăim,* adică întrucît o transformăm după legile spiritului nostru şi întrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale." Obiectul cel mai direct şi singurul cert al intuiţiei ar fi deci experienţa internă, încît dacă nu putem cunoaşte necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoaşterii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viaţă interioară. Orice filosofie ar fi deci în esenţa ei antropomorfică. Rolul metaforei în filosofie, susţine Biese, este cu atît mai mare cu cît servindu-ne de graiul vorbit nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noţiuni al gîndirii,



colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserţiuni caută s-o obţină Biese străbătînd întregul domeniu istoric al filosofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare *Ideile* lui Platon hipostazarea noţiunilor umane şi oare conceptul substanţei la Spinoza nu are ca atribute pe acele pe care omul ca fiinţă fizică şi spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea şi cugetarea ? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voinţa la Schopenhauer şi Inconştientul la Hartmann nu sînt, apoi, deopotrivă personificări metafizice ale realităţii ultime ? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenţei omeneşti, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculaţii filosofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filosofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndeşte metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilosofică. Iată însă că Biese credea că nici filosofia nu se poate lipsi de metafore şi că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaştere chiar în operaţiile cele mai înalte ale filosofării.

Pentru aprecierea contribuţiei lui Biese, trebuie spus mai întîi că noţiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privinţă pe Vico, Biese nu distinge între metaforă şi personificare. Fără îndoială, personificarea este şi ea rezultatul transferului expresiei a două realităţi. Spiritul cunoaşte însă şi cazul altor transferuri metaforice decît acele dintre expresia unei realităţi externe şi aceea a stărilor şi evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim de pildă despre *lună* ca despre un *scut de aur* nu operăm nicidecum un transfer personificant, deşi facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaşte decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuşi că, în domeniul filosofiei, metaforele aparţin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese şi altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepţiile filosofice mai vechi şi mai noi. Totuşi, antropocentrismul nu este o poziţie obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziţie pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoaşterii. Unul din ele consistă în a modela realităţile externe după stările eului ; celălalt în a modela stările eului după realităţile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului, şi este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspiraţia sufletului de a cunoaşte lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaştere. A regăsi necontenit eul în lume

înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuți și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filosofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificantă a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar o dată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reapariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filosofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii ?

H. Bergson a afirmat-o o dată. În renumitul său articol asupra *Intuiției filosofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filosofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La pensée et le Mouvant*, 1934), Bergson a susținut că toate sistemele filosofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat

este intuiţia filosofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filosoful o aduce omenirii şi de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini : imagine intermediară între simplitatea intuiţiei concrete şi complexitatea abstracţiunilor care o traduc, imagine fugitivă şi evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filosofului, care îl urmăreşte ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale şi care, dacă nu este intuiţia însăşi, se apropie de ea mai mult decît expresia conceptuală şi cu necesitate simbolică, la care intuiţia trebuie să recurgă pentru a produce „explicaţiile" sale. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare şi, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiţia propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filosofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filosofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist şi un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaşte specificul filosofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze şi, mai cu seamă, în intuiţia care le susţine şi în imaginea care o mijloceşte pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subţire peliculă transparentă* situată între om şi divinitate. Această peliculă rămîne transparentă atîta timp cît filosofii nu se ocupă de ea şi atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simţul comun, întrucît este metafizician, se ating de ea, pelicula îşi pierde strălucirea şi subţirimea, devine opacă şi formează ecran, pentru că nişte cuvinte precum Substanţă, Forţă, Întindere abstractă etc. se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf şi ne împiedică a percepe divinitatea prin transparenţă. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuşi, deşi într-un loc el spune în proprii termeni că „noi ridicăm praful şi că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea". Iată deci cum idealismul nominalist şi teist al filosofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viaţă şi se afirmă ca o concepţie originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuşi al concepţiei filosofice ; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce uneşte totuşi pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă faţă de scopurile filosofării, care trebuie să recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puţin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate şi cu merite dealtfel inegale, deoarece unul este un cerce-

tător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filosofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este acel al cugetătorului spaniol José Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care în 1924 a publicat *Cele două mari metafore ale filosofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters,* f.a.). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filosofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „Întrebuințăm metafora, scrie Ortega, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn : metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei ; ea este un mijloc esențial al cunoașterii." Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare dimpotrivă atunci cînd pornind de la identitatea dintre două obiecte spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene, care s-ar refuza astfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o *lance de cristal,*

imaginaţia noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „Frumuseţea metaforei începe acolo unde sfîrşeşte adevărul ei." Cînd însă un psiholog vorbeşte despre *fundul sufletului*, el ştie prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufleteşti care „în structura sufletului joacă acelaşi rol ca fundul unui vas". Cu conştiinţa acestui minus între identificarea obiectelor comparaţiei subînţelese, procedează filosofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin necontenit teoriile cunoaşterii : metafora conştiinţei ca o *tablă*, pe care se înscriu impresiile, şi metafora conştiinţei ca *vas*, în care ideile alcătuiesc un conţinut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conştiinţei-table. Cînd însă Descartes a stabilit că „singura existenţă certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate [...] lucrurile au murit ca realităţi, pentru a renaşte ca gînduri *(cogitationes)*". Trecerea către metafora conştiinţei-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanţa contribuţiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filosofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuţia lui Biese : întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoaşterii sau numai al exprimării filosofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaştere şi exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoştinţa nu este un conţinut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuşi să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gîndirii, după cum gîndirea ar fi copia realităţilor. De fapt expresia este o etapă în procesul gîndirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrşită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaştere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conţinut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndeşte în acelaşi fel. Conţinutul gîndirii şi forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse şi cu neputinţă de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaştere sau numai formă a exprimării acesteia ? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndirii filosofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbuteşte a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte. Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filosofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulţimea şi însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fan-

teziei. Eforturile omului de a cunoaşte s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea şi de a închipui : aceste două eforturi au colaborat multă vreme şi este probabil că îşi vor solicita reciproc serviciile şi în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuşi, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realităţile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înţelege greşit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conştiinţei-tablă a fost nu numai una din varietăţile metaforelor gnoseologice, dar şi aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însuşiri ale conştiinţei. Aşa, în toată lunga epocă în care conştiinţa a fost închipuită ca o tablă curată *(tabula rasa)*, pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filosofia n-a putut sesiza caracterul activ al conştiinţei, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcţiunile ei spontane. Cine studiază istoria filosofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaştere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar şi pe aceea de a renunţa la orice metaforă, de a cunoaşte lucrurile prin mijloace pur noţionale. În această privinţă este de amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filosofiei (dar pe care Ortega n-o aminteşte în cercetarea sa) este metafora conştiinţei-oglindă.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conştiinţa ia cunoştinţă de ea. Se cunosc dificultăţile filosofice legate de acest mod de a-ţi reprezenta raporturile conştiinţei cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparţine decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăţi teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conştiinţei-oglindă printr-o metaforă nouă, ci au renunţat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoaşterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acţiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, şi de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societăţii, cu modurile deosebite în care aceasta stăpîneşte realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă şi o cunoaşte din ce în ce mai bine. Această împrejurare esenţială este însă ascunsă de imaginea conştiinţei-oglindă, care se cuvine a fi elimi-

nată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepţiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunţe la ele, atunci cînd ajunge să le înţeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înşine o metaforă, vom spune deci că gîndirea şi fantezia, deşi decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor încît fantezia apare cînd ca o haină prea lungă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîşie şi s-o lepede.

(Fragment. În : Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, pp. 38—47.)

ESTETICA

[Homo faber şi artist ; arta ca sublimare a meşteşugului]

[...] Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s-ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură şi opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omeneşti. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfăţişează apoi ceva opus naturii, ca una care faţă de mecanismul firii reprezintă produsul activităţii finaliste a spiritului. Tocmai această opoziţie a artei faţă de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon şi determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunţă marele filozof grec. „Înşelăciune şi iluzie, scrie Platon (în *Sofişti)*, alcătuiesc esenţa artelor, şi scamatorii trebuiesc puşi în acelaşi rînd cu sculptorii şi pictorii, cu toţi deopotrivă constituind categoria imitatorilor." Faptul de a fi în acelaşi timp natură şi antinatură alcătuieşte fondul aşa-zicînd contradictoriu al fenomenului artistic şi precizează locul lui în mijlocul realităţii.

Antinaturalismul artei rezultă mai întîi din faptul că operele ei par a fi imitaţia naturii. Dar imitaţia unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitaţia unui obiect nu este acelaşi obiect, produs pentru a doua oară, decît în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărţi imprimate în aceleaşi condiţii sau o sută de monede din acelaşi aliaj şi cu aceeaşi efigie nu putem stabili origi-

nalul și copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce privește raportul dintre un portret sau peisaj și omul sau colțul de natură care le-a stat drept model. Între unele și altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură și opus ei. Dar arta este ceva afară de natură și pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu de mecanismul forțelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucît nu ne reprezentăm o conștiință care s-o fi gîndit înainte de a o fi creat și care în acest scop să fi mobilizat și să fi condus anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi opera de artă este un întreg care își ajunge pe deplin, încît el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică și prin urmare bunul estetic, adică opera de artă, sînt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănțuirea evenimentelor pare că se oprește în fața artei și nu se continuă după ea. [...]

[...] Examinarea situației pe care o ocupă în mijlocul realității permite înțelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuîndu-se în tehnica omului. Fiind în același timp natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucișări, domeniul unei interferențe. Dar cum poate să existe o realitate atît de contradictorie, aparținînd unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutăți numai pentru cine socotește că genurile realului, ordinea lui imanentă cuprind în sine ceva ireductibil. Într-o demonstrație rămasă celebră, H. Bergson a arătat că „ordinea este un anumit acord între subiect și obiect ; spiritul regăsindu-se în lucruri". Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană și inconștientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conștiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspirația de a-și satisface nevoia de unitate, recunoscînd între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel, Im. Kant s-a oprit în *Critica judecății* în fața problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii și libertății, pe care celelalte critice le lăsaseră fără nici o legătură. În căutarea terenului de apropiere, i s-a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are aparența naturii". Ireductibilitatea planurilor realului cedează îndată ce arta, manifestînd îndoita ei apartenență la natură și tehnică, sprijină prin dovada ei conștiința unității lui.

2. *Formă și conținut*

Definiția operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecțiunea naturii este parțială și are nevoie de completări. Acestea apar cu ușurință dacă după ce înțelegînd arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acțiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Arta prelucrează un material, dă o anumită organizație materiei sau datelor conștiinței și obține în felul acesta un produs care își are scopul și prețul în sine însuși. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi împrumută aceste caractere. Împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acțiunea de constituire a operei se introduc și alte valori ale culturii omenești, a căror origine stă în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața. Arta prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpresiv, ci el este luminat și pătruns mai dinainte de semnificația anumitor valori, și numai astfel constituit intră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori și ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care își propune să compună un roman dintr-un episod al vieții lui nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. *A trăi* nu înseamnă dealtfel a acumula materiale, dar în același timp a le alege și prețui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experiență făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor nu își clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce *a trăit* înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întrețesute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge. Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze și să considere separat fie cuprinsul de valori pe care unitatea operei și-l subsumează, fie acțiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe

care îl adoptăm, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul. Împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formaliști și idealiști abstracți, care a umplut cu încrucișarea ei de argumente istoria esteticii în veacul al XIX-lea. Astfel, pe cînd pentru un Herbart și Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conținutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticește numai prin ideea platonică pe care o manifestă. Între polii acestor poziții, adevărul s-a introdus prin soluția mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer, pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminînd prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s-ar înțelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripția ei filosofică. Iar dacă opera ar exista esteticește abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sînt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este „drama tezistă“ a lui Al. Dumas-fiul. În același fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor.“ Întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filosoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrîngerea nevoilor și de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este de ajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandație exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a senzualității sau a rațiunii. Numai printr-un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr-un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobîndească pentru ei însemnătate și interes.“ Generalizarea lui

Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămîne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sînt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. În rîndul acestora stau acele plăsmuiri artistice în care valoarea conținutului scade la minimum, întregul interes deplasîndu-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel pentru un Th. de Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. În același fel schițează o dată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. „Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pămîntul se menține fără a fi sprijinit ; o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puțină materie.“ Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă, și ea stă la temelia acelui „purism“ artistic, ale cărui forme au fost atît de numeroase în ultimul secol. Trebuie, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii înseși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Cînd acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor „pure“, al căror preț nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinței unui Flaubert. Dar pînă a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețuirii asupra mijloacelor, pe cînd operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează și la rezultatul autotelic care trebuie să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei

opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice."

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma, sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă. În una din contribuțiile cele mai adînci ale esteticii moderne, filosoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele avînd un cuprins religios deosebirile care apar după felul special al religiozității care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituțional al Bisericii, cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a sfinților, ca niște personagii dominînd din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați „prinți" sau „împărați", cum îi numește o dată iezuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creștinismului în Sud. Personajele sfinte devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viața, ci din pietatea unei vieți închinate lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile. [...]

Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante", nici acelea „pure", nici acelea de „virtuozitate", nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume,

aceea a *alegoriei*. Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii românești. Semnificația nu este dată în cazul acesta o dată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr-un act de mediație, care îi permite să pășească de la semn la semnificație. Desigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sînt întîmplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptorul alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semn și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franța a răspîndit în multe interioare statueta unei femei ținînd în mînă o făclie : Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculîndu-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii : *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într-acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenetrația lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi. „Comparați imaginea mîinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mîna lui Tizian va fi dominatoare, în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă.“ Aceste valori etice sînt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pînză de Ferdinand Hodler înfățișînd doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub vestmîntul sumar și un băiat al cărui nud vestește vigoarea viitoare. Compoziția se numește *Primăvara* și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă ignorînd titlul lui și neinteresîndu-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sînt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație : Numele „Franța“ îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvîntul „Germania“ nu o autorizează. Figura „Germaniei“ nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce „Franța“ trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este

o ficțiune căreia expresiile limbii și efigiile cu care sînt decorate mărcile poștale, picturile și monumentele au sfîrșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opoziționist aruncă într-o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din iulie : „Franța se plictisește !" Și în 1914, mareșalul Joffre, intrînd în orășelul alsacian Thann, scrise în proclamația sa : „Vă aduc sărutul Franței". S-ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franței, un cetățean al Republicii intuiește nemijlocit sfera de valori morale și politice pe care le rezumă patria sa. Cînd așadar sculptorul Rude o înfățișează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franței războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar și profunzime simbolică. [...]

Arta și civilizația modernă

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă înainte, să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit, atît în trecutul istoric și preistoric, cît și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedezlipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înlăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă și de la cultură la cultură. După cum am observat și la sfîrșitul capitolului consacrat eteronomiei artei la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea și munca ogorului, pregătirile războiului și practicile rituale care îl întovărășesc acasă în timp ce el se desfășoară pe cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într-un cuvînt, toate momentele mai de seamă ale coexistenței sociale primitive sînt ocaziuni de artă. Ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sînt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadență. Individualismul și laicitatea societăților noastre au istovit acea conștiință simbolică a

vieţii, care dădea altădată atîtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat, pe de altă parte, că odată cu desfăşurarea vieţii istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestaţiilor de grup cu creaţiile artistice individuale. Această transformare în evoluţia artistică a omenirii marchează o decadenţă a dansului, a pantomimei dramatice şi a decoraţiei, adică a tuturor artelor în care creatorul şi contemplatorul sînt deopotrivă fiinţa colectivă a grupului. Odată cu această evoluţie se schimbă şi locul artei în întregul societăţii omeneşti. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieţii sociale, ci o completare şi o încununare a ei. Ostenelile vieţii în societate şi degradările muncii îşi găsesc în artă complementul lor cu virtuţi de regenerare şi înnobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă cîteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăşte să-şi petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situaţia artei în civilizaţia modernă, se pot stabili şi unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieţii sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizaţiei moderne. Arta a jucat în timpul Renaşterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoţiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei şi a servit toate finalităţile civilizaţiei omeneşti în timpul Renaşterii. Felul în care arta s-a comportat pentru a obţine acest loc central şi coordonator este deosebit de interesant, şi el merită a fi notat aci. Cînd străbatem cetăţile italiene, în care viaţa Renaşterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea şi al XVI-lea s-a dezvoltat într-o strînsă conexiune cu viaţa religioasă, ale cărei tendinţe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite şi înlăturate. Renaşterea alcătuieşte o etapă de tranziţie între tipul civilizaţiei colective şi anonime a Evului Mediu către civilizaţia individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertăţii, de la mistică la ştiinţă. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieţii religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinate lui Dumnezeu se introduce acuma reprezentarea omului şi a naturii, cu o frumuseţe caldă şi sugestivă care îşi ajung. Gîndul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin ştiinţă, şi libertăţii lui, s-o transforme după idealul de justiţie al raţiunii lui.

În secolele următoare Renaşterii arta pierde conducerea spirituală a civilizaţiei europene. Artişti mari există fără îndoială şi în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar luptele hotărîtoare ale spiritului se dau aiurea decît în cîmpul artei. Impulsiunile primite din Renaştere se desăvîrşesc acum în filosofie şi în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor şi al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor şi al literaţilor. Cîteva din genurile artistice ale Renaşterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Rafael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanţi ai portretiştilor Renaşterii sînt poeţii dramatici şi moraliştii Franţei. Aceeaşi cunoaştere imanentă a omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine şi Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld şi chiar în aforismele, butadele şi anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol şi Chamfort. Natura care mijise în orizontul pînzelor Renaşterii invadează întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens şi Jordaens, Claude Lorrain şi Poussin. De aci ea se revarsă în inspiraţia poeţilor şi devine problemă pentru filosofi. Dacă, astfel, Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datoreşte fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului şi a Franţei. În această atingere şi prin analogie cu natura divinizată, recunoaşte Rousseau preţul naturii în om, pe care o opune convenţiilor elaborate în viaţa de curte a vechiului regim. Democraţia a însemnat în intenţia făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive şi a tuturor nedreptăţilor pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renaşterii ajungea la această îndepărtată consecinţă. În timp însă ce aceste urmări se desfăşurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întîmplat la începutul veacului trecut, în filosofia romantică. Niciodată nu s-au pronunţat despre artă cuvintele unei preţuiri mai înalte decît în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universităţi provinciale trăia cel puţin cîte un om practicînd religia artei şi metafizicii. Îndrumările imanentiste desprinse din arta Renaşterii produseră o cunoştinţă mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspiraţie vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică şi muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se

putea rezolva în ecuațiile științei. Contemplarea artei grecești, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaștere pe seama ei, le aducea în față exemplul unei lumi de armonie, ridicîndu-se sublimă peste contrastele și sfîșierile lumii în care trăim noi. Din aceste experiențe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaștere a realității esențiale a lumii, pe de altă parte, înfățișarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenței universale și deci ca o țintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filosofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă și că nu este viață omenească mai bine împlinită decît aceea închinată cultului ei.

Același lucru în ce privește consecințele etice ale Renașterii. Ideea autonomiei raționale a persoanei își aflase în morala kantiană întemeierea ei cea mai adîncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decît să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea cîștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercînd să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și încîntător al artei. Arta are în adevăr virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se tempereazâ prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinîndu-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. *Scrisorile asupra educației estetice*, ca și strofele poemei *Die Künstler*, a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animînd-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumînd un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică și al reformei sociale după idealul rațiunii a fost printre îndrumările generale ale secolului mai puternic decît estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost, pe de o parte, mașinismul, pe de alta, democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și

al democrației cu arta a fost în primul moment negativ. Mașinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborît în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuința sa și găsea aci o ambianță de lucruri frumos și cu grijă executate, arme, mobile, vase și cărți înnobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpresive, produsele muncii fără fantazie a mașinii. Democrația, la rîndul ei, a împuținat conținutul artistic al vieții moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principilor și a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidențiale, catedrale și mauzolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpînitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Cînd, așadar, democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuă în consecință. În locul palatelor de reședință, al catedralelor și mauzoleelor, democrația industrialistă a veacului al XIX-lea înălță construcțiile triste și monotone ale fabricilor și locuințelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate restriști sufletești. Din înseși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune însă nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este în adevăr o ființă al cărei centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politicește, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Arta apare în aceste condiții pentru a da noblețe și farmec unei vieți care nu le poate cuceri în desfășurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, şi practica libertăţilor politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuşi al vieţii moderne. Am distins altădată între valori-mijloace şi valori-scopuri. Tehnica stăpînirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranţă valori mai înalte şi autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obţinem şi sporim avuţiile economice. Avuţiile sînt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conştiinţă normală, ele sînt baza unor năzuinţe care le întrec. [...] Este adevărat că civilizaţia noastră a fost definită ca o civilizaţie a mijloacelor, ca o civilizaţie faustică, în care frumuseţea voinţei încordate îşi ajunge sieşi. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepăşite.

Nu putem arăta cu siguranţă care va fi caracterul civilizaţiei viitorului, în legătură cu care valoare-scop, adică, se va determina felul ei. S-ar putea întîmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc şi să fie chemată a îndeplini o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care şi-a asumat-o de două ori în decursul civilizaţiei moderne. Putere zdrobitoare şi călăuzitoare în Renaştere şi Romantism, s-ar putea întîmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforţarea de organizare a vieţii moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat, deci, este că această orientare a fost formulată uneori şi că ea stă atît în planul de realizări, cît şi în posibilităţile timpului nostru.

Încă de la sfîrşitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simţit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia şi John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenţie înnobilatoare în viaţa poporului. Arta vremii sale o resimţea Tolstoi desolidarizată de viaţa poporului, plină de tendinţe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiştii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viaţa şi să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoţiei artistice spiritul iubirii de oameni şi de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări şi pilda pe care marele rus o dădea artiştilor contemporani. În acelaşi fel, John Ruskin prefera şi propunea ca exemplu, dintre marile varietăţi ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie şi puritate sufletească a pictorilor prerafaeliţi. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin

preconiza o înălţare a poporului către creaţiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizaţiei noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde şi întări influenţa armonioasă a artei. Din cuvîntul lui Ruskin au pornit toate acele iniţiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulţirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaşte şi înţelege realizările cele mai desăvîrşite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. În acelaşi timp, propaganda ruskiană a stat la originea mişcării de înălţare artistică a industriei caselor, a mobilierului şi a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru îşi caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne şi civilizate încercau să cîştige pentru ele. Dacă, pe de altă parte, democraţia în faza ei de luptă şi afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare democraţia întreţine o multiplă relaţie cu artisticul. Este drept că, odată cu înlăturarea claselor nobiliare, dispare un factor artistic constructiv de mare importanţă. Dar dacă palatele se împuţinară, crescură în schimb marile lucrări comunale şi naţionale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puţin întinsă în toate marile centre moderne de aglomeraţie, pentru a da poporului cadrul de viaţă şi activitate corespunzătoare importanţei sentimentului de sine. Simţul măreţiei a trecut din conştiinţa nobilitară în aceea a poporului, şi capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democraţii. Ea îşi găseşte numai un alt teren de aplicaţie în lucrările comunale, care au schimbat faţa capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naţionale. Cine străbate peisajele ţărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseţii naturii frumuseţea artei. Şosele şi poduri, consolidări şi îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenţiei umane, transformînd chipul antic şi sălbatic al planetei noastre într-o figură umană şi apropiată, în care simţului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului şi elementarului cu lucrările ştiinţei şi civilizaţiei desfăşoară sub ochii călătorului însăşi drama modernă a îngenunchierii naturii. Acest element estetic al peisajului creşte în fiecare zi.

Tehnica, la rîndul ei, nu se împotriveşte artei decît în formele ei grosolane şi începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordo-

nează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfîrșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante al epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și a sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese superioare acelora din alte vremuri. [...] Tendințele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim nu pot fi dealtfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo faber*, o ființă orientată către producerea de utilități, printr-o seamă de funcțiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemînarea și fantazia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta nu este, în definitiv, decît sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpresive atîta timp cît se găsesc în mîinile producătorului începător, capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemînarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, și spiritul poate atunci să se avînte, dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datorește numai structurii nedezvoltate, primitive a omului faber. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată.

(Fragmente. În ; Tudor Vianu, *Estetica*, Editura „Minerva“, București, 1968, pp. 73—74, 75—76, 79—83, 84—86 și 204—212.)

MIHAI RALEA

ARTA CA PLĂCERE A ARTIFICIALITĂȚII

[O rețea fără sfîrșit de expresiuni a unei realități care crește și ea odată cu mijloacele ei de exprimare]

[...] *Arta e oarecum o tehnică ce și-a uitat scopul.* Nu o mai preocupă decît revelarea anumitor sensuri, cu ajutorul simbolurilor.

Imboldul pentru care creăm simboluri poate fi foarte variat. Poate avea drept sursă la început un impuls de ordin religios ori magic, o dorință de a crea obiecte materiale menite să concretizeze ori să supraviețuiască unor forțe sau situațiuni inefabile, inexprimabile, de natură pur mistică. Alteori, simbolurile pleacă de la o tendință ludică, o nevoie de distracție reprezentînd un joc de imitație, ca o ușurare în momente neacaparate de grija vitală. Alteori ele servesc ca mijloace de comunicare socială, cum e cazul limbajului. Combinate, aceste năzuinți duc la acea acțiune fabulatorie în care omul visează marile viziuni mitologice ale realităților presimțite dincolo de simțuri. Poate fi vorba de asemeni de acea acțiune fabulatorie așa de obsedantă la copiii care-și spun singuri povești în care cred, sau la oamenii primitivi, sau la unii romancieri care trăiesc cu eroii lor ca într-o societate autentică. Rostul principal al simbolului însă e acela de a acorda sensuri lucrurilor. Simbolul poate fi obiect, cuvînt, insignă, sunet, culoare, formulă chimică ori matematică.

Totuși, simbolul trebuie deosebit de semn. Acesta indică o expresie convențională, aplicată unui lucru în vederea unui anumit înțeles pe care voim să i-l dăm. Între simbol și lucrul ori fenomenul pe care vrea să-l exprime, nu este numai o legătură arbitrară, convențională, impusă doar printr-o înțelegere comună. Simbolul e și semnificația *de analogie*, de afinitate între forma pe care o reprezintă și obiectul reprezentat. O culoare aleasă pentru un steag, un pseudonim, o insignă a unei societăți sportive nu sînt decît semne. Între ele și obiect nu e nici o legătură naturală. Cînd vreau să simbolizez însă ideea unei fericiri pătată de suferințe spunînd că orice trandafir nu e lipsit de spini, între formă și fond e un raport de analogie.

L. Brunschwicg cu dreptate spune că simbolul se opune semnului prin aceea că el posedă o putere internă de reprezentare. Deosebirea a fost văzută, înainte, de către Hegel. Semnele sînt alese la întîmplare. Între ele și obiectul semnificat nu e nici o legătură organică. Alegerea semnului e arbitrară și impusă prin convenție. Formule din chimie ori algebră nu sînt simboluri, ci doar semne. Între ele și noțiunea exprimată nu se poate stabili nici un fel de analogie. Totuși prin repetiție și obișnuință, prin experiență socială și tradiție istorică, semnele se apropie de obiectele pe care le exprimă într-atît încît se încorporează lor, stabilesc cu ele legături așa de strînse, încît cu timpul devin simboluri. „Sînt, dacă vreți, parveniții din lumea simbolurilor, dar niște parveniți care și-au cîștigat titlurile lor și și-au făcut situație astfel, încît au șters ceea ce era contingent și arbitrar în originea lor. [...] Porumbița cu ramura de măslin în cioc, care a venit pe arca lui Noe, a luat sensul simbolului păcii, fiindcă vestea sfîrșitul potopului și al furiei lui Iehova, dar nu era în fond, prin ea însăși, mai simbolică decît crucea." (G. Dumas, n.n.). Astfel, asociații strînse și repetate de generații transformă simple semne în simboluri. La început, ele nu oferă nici o analogie cu lucrul reprezentat. Dar din cauza strînsei lor legături, o anumită semnificație psihologică apare. Culorile unui drapel nu conțin un sens special pentru caracteristica unei națiuni. Cu timpul însă ele se confundă cu națiunea reprezentată, devenind simbolul acesteia.

Unele analogii pe care le exprimă simbolul sînt evidente și ușor de prins de către oricine. Altele sînt cu mult mai indirecte, indică corespondențe ascunse nebănuite, care nu se pot prinde cu ușurință. În aceasta stă misiunea poeților și a artiștilor ; de a ne indica raporturi de analogie pe care noi nu le vedem.

Cuvintele, considerate izolat, cînd exprimă direct o noțiune, sînt mai degrabă semne decît simboluri. De cele mai multe ori însă ele exprimă figurat esența unui fenomen ori a unui obiect. A gîndi se exprimă la origine prin cuvîntul a cîntări *(pensare)*, a înțelege prin a prinde sau cuprinde *(comprehendere)*; noțiunea de simplu prin imaginea unui obiect cu o singură cută *(simplex)* etc., etc. Cuvintele exprimă în fond, prin metafore, analogic sensul unei acțiuni. În această privință, ele au fost simboluri. Convenția socială precizează, cel puțin pentru o epocă dată, înțelesul cuvintelor. El se fixează, se sclerozează. Puterea de expresie a limbajului scade.

Bergson a arătat cum cuvintele destinate a exprima concepte sociale nu pot indica nuanțe ori stări în devenire. El cere ca sensul să iasă din utilizarea cît mai simbolică a raporturilor dintre

cuvinte, sau din întrebuinţarea imaginilor luate prin comparaţii din toate domeniile gîndirii, adică a simbolurilor.

Prin evoluţia sa semantică, o limbă schimbă mereu sensul simbolic al cuvintelor. Dar mai ales prin producţia literară, poetică, prin care scriitorii forţează analogiile uzate, le depăşesc, indică altele noi, le înmulţesc şi prefac complet materialul simbolic al unei limbi într-un moment dat. Acelaşi lucru şi cu simbolurile pe care le reprezintă culorile ori sunetele. Sensurile uzate sînt părăsite. Noi asociaţii, noi analogii le iau locul. Alte raporturi de asemănare sonoră ori vizuală se stabilesc şi puterea de exprimare a materiei artistice se îmbogăţeşte necontenit.

După cum ingeniozitatea practică a „construcţiilor-instrumente" perfecţionează confortul vieţii practice, tot aşa inventivitatea „construcţiilor-simboluri" rafinează la infinit multiplicarea relaţiilor de analogie între lucruri şi fenomene şi ţese o reţea fără sfîrşit de expresiuni a unei realităţi, care creşte şi ea odată cu mijloacele ei de exprimare.

Nu e vorba aici, bineînţeles, de concepte sau de noţiuni cu caracter logic ori ştiinţific. Acestea sînt ori semne, ca în algebră sau chimie, ori noţiuni abstracte a căror natură se sprijină pe un mecanism de subsumare şi de generalizare, nu de analogie, de prindere a sensului prin comparaţie, ca în cazul simbolurilor. Din toate construcţiile artificiale, arta nu se interesează astfel nici de instrumente, nici de semne, nici de concepte. Ea reţine numai simbolul, cu puterea lui de indicare a unui sens sprijinit exclusiv pe analogie. Şi iarăşi trebuie adăugat că această revelaţie a unui raport de analogie nu e descoperită în natura simbolului prin operaţii de raţiune discursivă, ca în judecăţile cunoscute în logică sub numele de judecată de analogie, ci imediat, implicit şi nemijlocit, pe cale intuitivă. Judecăţile de analogie descopăr treptat relaţia de asemănare ; simbolul o prinde prin *revelaţie* instantanee.

Din punct de vedere al valorificării, criteriul de apreciere al instrumentelor e în funcţie de mărimea serviciului adus, de gradul de soluţionare al unei nevoi. Tot acelaşi e şi criteriul ce trebuie aplicat semnelor ori conceptelor ştiinţifice, care urmăresc, fie chiar sub forma căutării adevărului sau a verificării unei ipoteze, tot un interes, mai mult ori mai puţin practic. Criteriul de valorificare al simbolurilor nu poate fi altul decît gradul de perfecţionare al semnificării, adică desăvîrşirea construcţiei, considerată în ea însăşi, independent de orice folos adus. Ceea ce ne interesează în acest gen de construcţiune e grija ca ea să fie bine făcută, exact executată, complet realizată în sensul intenţiei iniţiale sau al voinţei de formulare. [...]

Emoţia căpătată de la o producţie artificială nu mai e în raport decît cu felul sau calitatea procedeului întrebuinţat. Chiar în raport cu conţinutul, ea poate avea intensitatea unei emoţii propriu-zise.

Nietzsche a putut să spună că „obiecţiunile mele contra lui Wagner sînt fiziologice ; respir cu greutate, piciorul meu se supără şi se revoltă ; stomacul meu protestează, de asemeni, inima, circulaţia sîngelui, viscerele. Corpul meu în întregime cere muzicii o uşurare ; ca şi cum toate funcţiunile animale ar trebui accelerate prin ritmuri uşoare, îndrăzneţe..., ca şi cum viaţa de aramă şi plumb ar trebui să-şi piardă greutatea sub acţiunea melodiilor aurite, delicate şi dulci ca untdelemnul." Dar Nietzsche, probabil, se înşela. Cercetări mai atente au arătat că toată întovărăşirea organică descrisă de W. James în cortegiul unei emoţii obişnuite lipseşte tocmai din emoţia artistică. Evident, cînd asistăm la reprezentarea unei tragedii, nervii noştri pot fi puternic zguduiţi. Dar emoţia căpătată prin arta dramatică nu se poate compara cu stările afective obţinute în contact cu celelalte arte. Spectacolul dramatic se apropie de viaţă. Într-o privinţă e chiar un crîmpei de viaţă care se desfăşoară dinaintea noastră. Elementul simbolic al ficţiunii e aproape înlăturat. Vedem aievea în faţa noastră oameni zbuciumaţi, suferind. Conştiinţa ficţiunii se pierde uşor, şi identificarea cu viaţa reală ne poate da emoţiuni propriu-zise. În schimb, artele particulare (desprinse din dramă, care, la origine, le cuprinde de-a valma pe toate), arta plastică, dansul, muzica, poezia nu ne pot zgudui ca situaţiile naturale din viaţă. S-au făcut cercetări experimentale asupra emoţiei muzicale. Efectele produse ţin mai mult de intensitatea sunetelor, decît de formele artistice în care ele sînt legate. Excitaţia produsă de ascultarea unei bucăţi muzicale, aşa cum au dovedit-o experienţele lui Féré, Binet, Weld, prezintă o modificare organică şi cenestezică de mică importanţă. Funcţiunile fiziologice se păstrează în ritmul lor normal. Viscerele noastre nu se frămîntă în mod deosebit, aşa cum pretindea Nietzsche. Tonalitatea afectivă pe care o simţim în audiţia muzicală nu e determinată de senzaţii organice ca la celelalte emoţiuni. „Calitatea propriu-zis muzicală a plăcerii muzicale nu pare a se înscrie în organism prin urme care să poată fi citeţe." (H. Delacroix, n.n.) Dacă muzica, care e cea mai afectivă dintre arte, nu produce în noi o prea mare modificare cenestezică, cu atît mai puţin alte arte, ca pictura, dansul ori poezia.

Adevărul e că furtuna afectivă nu poate fi stîrnită de o situaţie artificială, de al cărei caracter fictiv sîntem conştienţi. Atitudinea

noastră subiectivă la o situație artificială obiectivă se traduce prin aceea că sentimentul aparenței ne apare ca un fel de corelat al sentimentului de realitate. Sufletul nostru e împărțit din acest punct de vedere în două jumătăți : una crede în realitate și lucrează ca atare, o alta exclude categoric realitatea. Meinong a arătat că există judecăți perfecte formulate din punct de vedere logic, dar cărora le lipsește credința în existența lor reală. El le numește *„Annahmen“*. Tot așa în fața percepției stă iluzia, în fața sentimentului real, sentimentul ideal, în fața dorinței proprii dorința fantezistă etc. Sentimentul ficțiunii se opune sentimentului serios. Max Dessoir crede că sentimentul artificialității e datorit unui alt fenomen. Percepția e o reunire de mai multe feluri de senzații, care se completează unele pe altele. Masa din fața mea există în mod real, fiindcă pot nu numai s-o văd, dar și s-o pipăi, s-o aud răsturnîndu-se etc. Un simț controlează pe celălalt ca să confirme o existență reală. Dar o masă pictată se adresează unei singure senzații : aceleia vizuale. Eu nu pot s-o pipăi, nici s-o aud. O stafie pot numai s-o văd. N-o pot simți și cu celelalte simțuri, care, completind datele vizuale, completează și verifică în același timp realitatea existenței.

Faptul însuși că fiecare artă se adresează unei singure senzații îi și dă caracterul de ficțiune. O reprezentare rămîne mai unilaterală, mai mărginită, mai săracă decît o percepție. Firește, și sentimentul pe care reprezentarea îl trezește e mai fad, mai clorotic, mai puțin impetuos ca acela pe care-l provoacă o percepție. De aceea, nu numai noi, spectatori sau contemplatori de artă, avem stări emotive mai puțin violente, dar chiar creatorii, a căror răceală sufletească e cunoscută, nu se pot „ambala“ prea mult pe ficțiunile imaginației lor.

Atunci, care e natura plăcerii pe care construcția artificială o trezește în noi ?

De la Schopenhauer încoace, s-a vorbit mereu de seninătatea contemplației. Aceasta se ridică la o stare vecină cu extazul. Eliberați de orice greutate care să ne apese, emoția artistică ne dă o impresie de plutire eterică în sfere separate, deasupra a tot ce e pămîntesc, meschin, vulgar.

Dezbrăcată de metaforele sale cam metafizice, în linii generale, această descriere a plăcerii estetice e justă. Sentimentul de ușurare, de seninătate și eliberare e datorit faptului că ficțiunile permit suspendarea urgenței vitale. [...]

A reuși estetic în viață înseamnă a-și *alege* mijloacele. Astfel, arta subordonează scopul mijlocului. Mai bine deloc, decît în con-

diţii urîte, îşi zice estetul în faţa celui mai interesant avantaj. Înlăturarea finalităţii nu e posibilă decît fiindcă se urmăreşte o creaţie artificială. [...]

(Fragment. În : Mihai Ralea, *Explicarea omului, Scrieri,* I, Editura „Minerva", Bucureşti, 1972, pp. 156—171.)

G. CĂLINESCU

CURS DE POEZIE

[Sentimentul despărţit de intelectualitate nu există decît ca o abstracţiune]

[...] Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definiţiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepţie despre lume, o *Weltanschauung,* decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine ştie că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparenţe în care se încheagă în chip efemer şi nedesăvîrşit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, şi alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esenţelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă *(Republica).* Tot după Platon, însă, omul e în stare prin reminiscenţă să-şi aducă aminte de Frumuseţea esenţială, absolută, la vederea unei frumuseţi pămînteşti care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate *(Ion).*

Pentru Schopenhauer, lumea e aparenţa unei oarbe Voinţe, care se desfăşură însă tot după idei, privite ca nişte eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voinţa oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaşte numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, şi să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfăşurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoriceşte, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfăşură acest absolut, acesta e punctul original al

hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gîndirea noastră ? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecît la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri : că arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur ; și că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Bremond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvîrșită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealiști tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu de pildă, cel cu celebrul vers :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sînt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem : „ce este calul ?" răspund : „calul este cînd". Așa sînt pseudodefinițiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive. [...]

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini, ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate, ci numai meditate, dat fiind că creațiunea e un fenomen spontan. [...]

Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura. [...]

Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși, care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane. [...]

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înțelege. O poezie trebuie oare înțeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbește ea, cum se spune în școală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încît oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode și timp
Olimp !

În schimb e uşurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia :

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea !

Sinistră noapte
Şi-amară stea —
Curînd, şi ninge,
Draga mea !

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări imediat aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (*unu*, III, 1930, nr. 32) :

Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.

Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
În vreme ce domniţa îşi scaldă cîinii fluizi în voce
Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilatație verbală, discursivitate, sentimentalism și metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluție, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenție, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : Pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Citām o strofă care ne privește și pe noi :

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore,
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de'Valacchi.

Cine nu-și aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu ?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăți de chilimbar,
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muștar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propozițiilor, cît din faptul că, deși n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuși forma exterioară a propozițiilor normale. Așa vorbesc paranoicii. În propoziție este subiect, este predicat și raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenațiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconștient. Însă cum în acest subconștient n-a pierit cu totul forța de organizațiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule, care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenților ne surprind și ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaiștilor, alți poeți au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înșirarea cuvintelor curgînd fără frenațiune, spre a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet. [...]

Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraționalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă și raționalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerile domină universul ca niște lucruri în sine, nu ca simple relațiuni, intelectul nostru este pus în mișcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultiști prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziție nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicțiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul piere numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încețoșat. În *L'Insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propozițiile sînt sibilinice, turburătoare, părînd a spune și spunînd de

fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect și predicat :

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înţelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuși ceva adînc ce scapă putinţei noastre de a înţelege, fiindcă nu sîntem iniţiaţi. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînatic care nu știe să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism și, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, și vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuși nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Ţipetele viorii, vibraţia gravă a violoncelului sînt parcă sforţări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărţit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracţiune a minţii noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-și un scop din exercitarea în gol a facultăţii de penetraţie în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum niște propoziţii care nu dau cunoștinţe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaștere în genere, bineînţeles în formă și cu exemple potrivite celor neexercitaţi la speculaţiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credinţă să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce înseamnează azi a cunoaște pentru un om de știinţă, pentru un fizician, pentru un biolog ? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor

de conştiinţă şi ordinea obiectelor de conştiinţă. De o parte este conştiinţa mea care percepe, rezumă şi se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admiţînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că ştiinţa nu este cu putinţă decît atunci cînd oglinzile, adică conştiinţele, receptează în acelaşi chip şi formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putinţa ştiinţei stă în caracterul de universalitate al modalităţii noastre de cunoaştere. De aci rezultă aceste lucruri : cunoaşterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea ; şi nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în ştiinţă. [...]

Ermeticii observă şi ei, dar în baza concepţiei omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinităţii din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naşte ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ şi unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin şi unul feminin. Aceşti doi factori condiţionează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei şi trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreaţiei terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea fiinţe. Oul are însă nevoie de un loc de gestaţie, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin şi apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul ştiinţific modern această propoziţie e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual şi unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică ? Pentru că ea e închisă vulgului şi cere o iniţiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie, şi cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinităţii. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină. A cunoaşte universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viaţa universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel şi despre poezia cu adevărat ermetică : spre a o înţelege, trebuie să

trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată, în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.

Din trei atlazuri e culcușul
În care doarme nins albușul
Atît de galeș, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul plus
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns,
Acordă lin
Și masculin
Albușului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit deloc să ne dea cunoștințe de mitologie. Și poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului și macrocosm, și elogiind oul a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-și închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniția înseamnă a-i atrage atenția asupra conceperii în univers, făcîndu-l să vadă același proces în micro- și în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noțiune prin care se înțelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înțelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înțelegem un mod de germinațiune terestră, dar și modul de germinație al macrocosmului. E cum am zice : totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru inițiat e de ajuns să spunem *ou*, el înțelegînd amîndouă ordinile, profanului îi putem explica cum că Spiritul

universal se revelă în ou. *Arborele, şarpele, crucea, sămînţa* şi multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deşteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm şi macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreaţiei terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbeşte intelectului, al doilea fiindcă se gîndeşte la două ordine de lucruri deodată. În *Le Cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndeşte în acelaşi cuvînt amîndouă aceste realităţi concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

Stable trésor, temps simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence !... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului, şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este nu de a clarifica discursiv fiece propoziţie, ci de a găsi nivelul de la care porneşte poetul, nodul vital al gîndirii lui. [...]

[...] O altă noţiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstraţie s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuşi în mecanismul jocului propriu-zis. Totuşi ideea de joc e bună şi poeţii o folosesc cu predilecţie. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existenţă, dar e una din activităţile caracteristice umanităţii care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul şi tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesităţii. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi şi-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry.

Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observaţie. Ideea, pornită din groaza de elocvenţă, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens şi lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puţin a sensului. Popoarele şi poeţii vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu şi infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conţinut şi cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipseşte. Căci muzica pare sforţarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuinţă goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuşi ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. [...]

(Fragment. În : *Principii de estetică*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 13—15 ; 16—17 ; 23—24 ; 25—28 ; 46—52 ; 69—73.)

SENSUL CLASICISMULUI

[Orice adevărată cunoaştere se bizuie pe universalitate]

[...] Orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaştere înseamnă reprezentare raţională a vieţii, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raţionalitatea cunoaşterii clasice nu vrea, bineînţeles, să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minţii, fiind şi plastice şi inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariţie cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

Dealtfel, filosoficește, cunoașterea curat senzațională, fără proces de intelecțiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenței accidentului : Cine ar încerca — spune el — să descrie o bucată de hîrtie ar eșua, căci între timp hîrtia ar putrezi, iar el ar urma să vorbească despre ceea ce nu este.

Concluzia este că orice adevărată cunoaștere se bizuie pe universalitate. Această constatare din cîmpul cunoașterii sensibile se poate transporta și în domeniul observației literare. Cine cunoaște absolut-unicul nu cunoaște nimic. Dealtfel, toată emoția literară constă în recunoașterea într-un obiect a propriei noastre ființe diversificate. Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputîndu-și da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră și spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit și urmăresc contaminațiile cu excesivă vigilență. Literatul face din cauza aceasta sforțări de singularizare în lirică și de exotizare în proză. Nicăieri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistență ca la noi, tocmai fiindcă prin el rușinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare și nu făceau nici o sforțare de a descoperi noi poziții lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanții ; de la

Beatus ille qui procul negotiis

al lui Horațiu, de pildă, sau de la davidianul

Beatus vir ille, qui non ambulat in consiliis improborum...

și parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea ce nu exclude bineînțeles inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greșit cu intelectualismul și cu banalitatea. Noi cerem „mesagii“ noi. [...]

Întorcîndu-ne la ideea de cunoaștere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal și ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o sforțare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută. Un mare scriitor se naște cu observația și, poate e mai bine zis, moștenește această observație. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este *edificat* asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic.

Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitului descoperă tipicitatea și el se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionistice geometria morală și dînd exactității o ondulație de evanescență. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică,* ed. cit., pp. 359—361.)

REFLECȚII MĂRUNTE ASUPRA ROMANULUI

[Demonstrarea unei idei printr-o experiență]

[...] Romanul modern studiază omul comun și face anatomie și clasificație, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțîndu-și specimenele din viața diurnă. El este genul eminamente prozaic, cel puțin în punctul de plecare, și care evită eroii legendari și geniile, lăsați pe seama epopeii și a biografiei. Mi se va spune că totuși personajele lui Stendhal au calități excepționale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împărați și regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului și nu-l subliniază, și dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l așează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulțime, să fie om ca toți oamenii, și de aci, din existența comună și adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului. Și dealtminteri, urmărind a cunoaște omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduiește a defini clasa, a formula psihologia geniului, mentalitatea conducătorului de mulțimi, psihoza mediocrului, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanță de valoare între indivizi cade, toți sînt egali între ei ca fenomene umane, și om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realității. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu documenteze asupra limitelor de jos și celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămîne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de știință, sau, cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vreți, pasionat rece, cu nervii supravegheați. Ce este pe scurt un roman ? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență. [...]

Mult dezbătuta problemă asupra schematismului este rezolvabilă numai avînd în vedere natura cunoașterii artistice. Foarte mulți abhoră schematismul sau ceea ce socotesc astfel, adică în fond ideea ce organizează orice adevărată cunoaștere. Bergsonismul, rău interpretat, a stat la baza acestei repulsii. După bergsoniști imaginea realității e o operațiune practică de oprire a realității în devenire prin cîteva simboluri convenționale, care sînt ideile. Viața interioară veritabilă rezidă în irațional. Sau cum zice Paul Valéry :

Leur toile spirituelle
Je la brise et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !

De aci a ieșit pentru unii comandamentul „trăirii" : „Să realizăm concretul, adică existența actuală, în această clipă, și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există...*" Prin urmare, după această teorie, instabilitatea trăită e viața, iar ideea o mortăciune. Și e tocmai invers, în roman, care e un mod de a cunoaște. A cunoaște fără tăieturi din devenire, fără simboluri convenționale nu e cu putință pentru Bergson însuși. Romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea *apriori* a realității, e o cifră, instantaneul pur un neant. Creatorul face un compromis între concret și abstract, între moment și eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viață a ficțiunilor. Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima și aburii vitali (priveliștea aceasta e josnic fizică), ci contempli animalul alergînd. Suprafața inteligibilă este aceea care dă impresia de viață.

(Fragment. În : G. Călinescu, ***Principii de estetică***, ed. cit., pp. 292—293 ; 294—295.)

IARĂȘI DESPRE MĂIESTRIE

[Fantazia artistică și reflecția]

— Tovarășe profesor, ați scris de curînd despre măiestrie, ingenuitate, spontaneitate și altele. Alții parcă spun altfel. Care este, în definitiv, adevărul ?

— Stimabile, toţi sîntem de acord că la ordinea zilei este de a cere artistului mai mult *efort artistic*. Mulţi tineri mă întreabă dacă compunerile lor sînt bune şi, dacă nu, de ce nu sînt bune. Ei, adaugă, au scris aşa cum au simţit. Evident, asta n-ajunge. Noi le facem critica, ei urmează a-şi face, cu ajutorul timpului şi al experienţei, autocritica. Fapt este că un artist adevărat nu se grăbeşte să-şi expună ori să-şi publice opera. Sînt scrieri imperfecte care mai au nevoie de travaliu artistic şi unele de-a dreptul ratate. Nu există artist oricît de mare care să nu fie inegal.

— Aş vrea totuşi să ştiu cum se naşte opera artistică, prin „operaţie mintală", „reflecţie", „deplină luciditate", cum zice tov. Al. Philippide, sau prin spontaneitatea concepţiei şi expresiei, „în chip firesc şi de la sine, fără nici o pregătire şi pe negîndite", cum afirmă acelaşi că ar pretinde unii ?

— Ştii din *Istoria literaturii române* cît preţuiesc pe colegul şi amicul meu Al. Philippide. Între el şi mine nu e nici o deosebire esenţială de vederi, şi în privinţa asta subscriu din tot spiritul la articolul său *Spontaneitate şi concepţie*. Mă deosebesc în cîteva chestiuni mărunte de vocabular estetic, care pot crea confuzii în minţile celor fără pregătire filosofic-estetică. Nu de mult a apărut o cuvîntare a colegului Philippide despre mine, pe care eu o iau ca o politeţă, dar unde spune aşa : „Călinescu dispune de o facultate asociativă puţin obişnuită, care, în chip *spontan, firesc*, deloc căutat, deloc forţat, apropie, pentru a crea contraste surprinzătoare, cele mai disparate lucruri, acordîndu-le între ele şi realizînd astfel armonii noi". Va să zică, şi Philippide foloseşte cuvintele *spontan, firesc*, însă în alt înţeles decît acela cu care le foloseşte în articolul sus-pomenit, unde vorbeşte de cei care cred că opera iese de la sine, fără măiestrie. El vrea să spună aşa : Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera pare spontană, firească, necăutată şi neforţată, netrasă cu forcepsul. E ceea ce am spus şi eu, utilizînd expresiile „ingenuitate", „sinteze spontane". Sînt cuvinte intrate în uz, pe care nu le poţi stîrpi, cum e, de pildă, „inspiraţie". Dacă înţelegi prin el a-ţi pune degetul la frunte şi a aştepta glasul unei divinităţi obscure, atunci, hotărît, o asemenea pasivitate solemnă nu duce la nimic. Dar dacă îţi dai seama că tensiunea artistică n-a fost împinsă pînă la capăt, aşa încît opera să se întrevadă clară şi cu aparenţa spontaneităţii, firescului, lucrului nechinuit şi neforţat, atunci, nu-i discuţie, eu, ca să nu implic pe alţii, public aci adesea lucruri neinspirate, chinuite, forţate, pe care am sentimentul că cititorii mi le iartă în aşteptarea momentelor fericite.

— Atunci, tovarăşe profesor, care sînt chestiunile mărunte în care vă deosebiţi ?

— Întîi notează un element primordial, prin care ne apropiem : autorul trebuie să aibă talent. Nu vorbim surzilor despre muzica sferelor. De aceea mie mi-e teamă ca unii să nu înţeleagă că, fără vocaţie, numai prin *reflecţie*, prin sîrguinţă compoziţională şi filologică, pot crea opere artistice. În estetică, după o experienţă plurimilenară, s-a ajuns la cîteva adevăruri solide, exprimate uneori metaforic şi mitologic, dar la care nu e sănătos să renunţăm. Noi admitem ca legitate fundamentală a universului materialismul dialectic. Încolo, aşteptăm rezultatele ştiinţelor ieşite din studiul concret al fenomenologiei. Aşa şi în materie de literatură. Ideologia unei opere capătă consistenţă pe măsura valorii artistice, şi, în consecinţă, reclamăm de la autorul cu talent mai mult travaliu artistic. Încolo, nu ne putem amesteca în lucrările de laborator. Iar în materie estetică, un lucru e stabilit. Facultatea care prezidă la creaţie este *fantazia artistică*, iar nu reflecţia.

— În ce stă deosebirea ?

— În foarte puţin şi în enorm de mult. Fantazia e darul de a vedea concret universalul, deci palpabil, nemijlocit ; reflecţia : facultatea de a lega subiectul şi predicatul într-o judecată. Şi arta şi ştiinţa sînt forme de cunoaştere, una însă la nivelul plastic al percepţiei, alta la nivel abstract, raţiocinant. Dacă folosim expresiile : reflecţie, luciditate, operaţie mintală, apare primejdia ca cineva să ne propună să sculptăm omul marţian fără să-l fi văzut, sau ca un poet în perspectivă să-şi închipuie că, avînd înainte un manual de prozodie şi numeroase tratate de estetică şi bătîndu-şi mult capul, poate, fără a pune în funcţie *fantazia*, percepţia generalizatoare, consecutivă experienţei, să nască opere vii. Zadarnic învîrtim condeiul şi ne pierdem vremea, din curata reflecţie nu iese nimic. De aceea noi toţi trimitem pe artist pe şantiere să cunoască viaţa şi oamenii, ştiind că arta este o oglindire a vieţii. Prin urmare, doi sînt termenii ce trebuiesc împreunaţi concret şi cu valoare universală : *viaţa şi arta*. Viaţa fără artă e fenomenologie primă, arta fără viaţă este artificiu, universalitate fără fantazia concretizatoare, estetism. Admit că procesul creator e conştient, nu însă discursiv.

— Tov. Al. Philippide socoteşte că se exagerează asupra sentimentului, care în fond e trăire, sinceritate.

— El are dreptate. De la clasici pînă la Paul Valéry, toţi, în definitiv, şi-au dat seama de natura emoţiei artistice, care nu se confundă cu emoţia practică. Însă ultima fără prima nu-i cu

putință. Totul e să nu ne exprimăm astfel încît tinerii să înțeleagă că putem înlocui emoția (care e în fond viața) prin manopere de meșteșugar. Disperarea directă e atît de copleșitoare, încît artistul nu are liniște de a crea. Ea reprezintă un moment biografic, valabil numai pentru el, nominal. Abia după ce durerea se filtrează și se obiectivează, devenind un universal, apare și opera de artă. De aceea se vorbește nu rareori de „răceala" artistului, ca de o însușire maximă, mai capabilă a produce comoție decît efuziunea. Mozart, Beethoven au suferit biograficește, însă fiind mari artiști universalizatori au rămas cu o vibrație intensă și calmă, pe care au mînuit-o rece prin arta muzicală. Marele artist vorbește către mine, tine și el, părînd că se uită pe sine, dar de fapt a trăit și ca individ ceea ce cîntă pentru toți.

Acum cred că e momentul de a rezuma procesul artistic. Condiție preliminară : talentul. Pe urmă vine gestația, care se supune legii cauzalității ca și sarcina uterină. Pornind de la viață, artistul e într-o continuă tensiune, e obsedat de subiectul lui, în conștient și, foarte adesea, și în subconștient. A te pironi la masă într-un efort lucid disperat nu-i cuminte. Rațiunea ia locul fantaziei, spiritul creator se sperie. De aceea artistul lasă schița în mapa de hîrtii, se face că uită ideea, trece la alte preocupări filosofice, științifice, civice. Însă ideea, insidioasă, nu-l uită ea pe el. Ea se joacă cu artistul ca mîța cu șoarecele pînă ce-l devoră. Inspirația, frenezia, furia de care vorbesc anticii și esteții mai vechi nu sînt decît metafore pentru a designa clipa cînd simți că ai prins opera în definiția ei fundamentală, clară și concretă, cînd opera *magistrală în conținutul ei* este aproape un fapt împlinit, cînd, cu blocul de marmură înainte, artistul de Renaștere, care nu uza de mulaje și machete, vede statuia și nu-i mai rămîne decît să dea prisosul pietrei la o parte. Caragiale, la a cărui măiestrie se face des aluzie, își dădea seama perfect de acest proces. El nu se urnea la scris decît după ce personajele întrevăzute veneau la urechea sa și-i șopteau replicile memorabile. Astfel opera se concepea după legile naturale înseși. După naștere urma „perietura", „scăldatul în multe ape", procedee de măiestrie sau mai bine zis de industrie formală de natură filologică. Crezi că Dante cînd pomenește de „inspirație" și alții de „frenezie" gîndeau altfel ? Poezia curtenească cu ale sale „legi de amor", stilul „dulce" se întemeiau pe un cod rigid de simboluri și pe forme stricte. *Divina commedie,* enciclopedie a gîndirii și societății medievale și construcție de o geometrie perfectă, nu s-a născut fără o lungă elaborație (unele opere se nasc la nouă luni, altele la 99), și cu toate acestea e clar că atunci cînd Dante a văzut

Commedia limpede configurată înaintea ochilor săi, a simţit că a venit momentul ieşirii ei la lume, s-a simţit inspirat, în faţa unei opere spontane, fireşti şi neforţate. Despre rest vezi articolul meu *Măiestria*. La revedere, stimabile.

(În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 397—400.)

CE ESTE REALISMUL ?

[Realul se identifică, în cîmpul foarte general al artelor, cu posibilul]

[...] — Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanţă cu realul. Prin urmare, onorabile, s-ar cădea să definim noţiunea de „real", ceea ce, vei încuviinţa şi dumneata, nu se poate face cît ai bate din palme. Deci s-o luăm uşurel şi să începem cu o artă care pare omului neavizat foarte puţin realistă. Arhitectura, căci de ea e vorba, foloseşte corpuri geometrice, paralelipipede, piramide, conuri, calote, cilindri etc. Există în natură asemenea corpuri ? Îţi voi răspunde că există *accidental* sau în stare imperfectă. Cristalele au forme geometrice, însă adesea ratate sau împerecheate monstruos cu alte figuri. Soarele şi luna sînt sferice. Şi în definitiv, chiar dacă n-ar exista ca accidente, devin reale din moment ce le fabricăm. Mult din ceea ce ni se arată la prima vedere ca natural în priveliştea terestră este fabricat de om. Realul se identifică, în cîmpul foarte general al artelor, cu posibilul.

— Dar asta înseamnă că elucubraţiile abstracţioniste sînt artă.

— Nu înseamnă, fiindcă lumea lor nu e posibilă. E bine, stimabile, să nu mă întrerupi şi să nu mă deplasezi de pe o zonă de demonstraţii în alta. Voi adăuga că posibilul în artă nu trebuie confundat cu ceea ce se întîmplă să existe, empiric vorbind. Au existat în alte ere animale îngrozitoare, absurde, dar nici un sculptor cu ochi elin nu le va copia. Sfera este „reală", fiindcă dă satisfacţie spiritului de geometrie propriu omului, calculele la care poate fi supusă fiind de o exactitate care produce entuziasm. Acest accident din natură este aşa de rezonabil încît posibilitatea de a sfericiza natura fizică şi prin extensiune chiar cea morală se înscrie printre idealurile noastre. Pentru că, să fim înţeleşi, nu există artă adevărată şi deci realism fără idee, fără încercarea de a corecta natura după modelul accidentelor celor mai rezonabile din ea.

Să trecem acum la muzică. Ce poate să însemne aci realism ? Muzica este, ca și arhitectura, o artă prin care, cu procedee fizice foarte exacte, verificabile la capitolul acustică al fizicii generale, producem o vastă serie de emoții inteligibile, reductibile la o idee. Realismul constă aci, mai întîi de toate, în faptul că în cercul umanității aceste construcții sînt posibile. Dar în natura din afara umanității (fizică, zoologică) nu întîlnim astfel de emisiuni sistematice, ci numai zgomote mai mult ori mai puțin agreabile (susurul apelor, foșnetul frunzelor, tunetul cascadelor, ciripitul păsărilor). Toate aceste zgomote, nefiind reductibile la o idee înaltă, se înscriu la sectorul natură, nicidecum la acela al realului. Și oamenii sub imperiul emoțiilor emit sunete naturale (țipete, intonații, gemete), care și acestea sînt iraționale. Un compozitor, spre a exprima o idee accesibilă umanității, stă foarte pozitiv în zona emoțiilor inteligibile, construite pe sistemul acustic, controlabil matematicește. Totuși nu fără a se lăsa furat cu secretă prudență de valurile naturii (ale zgomotelor și ale exclamațiilor). Structura rămîne mereu ideologică. Nu-mi vorbi de onomatopee în muzică, de cîntecul cucului și nu-mi da ca exemplu pe însuși Beethoven pentru astfel de puerile imitații. În treacăt fie zis, cîntecul păsărilor formează un mic sistem, măcar nuclear. Dar un mare compozitor face aluzie la natură nu spre a o copia. Aluzia rămîne un moment exterior compoziției, la care muzicianul ia atitudine muzicală. În scurt, stimabile, realismul în muzică respinge naturalismul, însă nu interzice o savantă exclamație a naturii umane, adică ceea ce numim inefabil, în limitele unei raționalități globale.

— Dați-mi voie să vă intreb : arta orientală sau cea medievală, care înfățișează pe oameni ca pe niște monștri, este realistă ?

— Nu îndrăznesc a spune nici da, nici nu, și mi-e teamă de confuzii. Medievalii nu respectau pe om și vedeau viața ca o vale a plîngerii. Frumusețea corporală era considerată drept o amăgire diabolică. Sculptorul trata decorativ, ca simplu auxiliar al arhitectului, condiția generală, după el sinistră, a omenirii, iar în operația asta, ținînd seamă de momentul istoric, avea o idee, așa cum monștrii sculpturii asiatice, care revoltă anatomic pe unii, nu sînt decît niște simboluri, niște enorme hieroglife. Nici arta aceasta ermetică nu e naturalistă, ideea totuși se pierde în metafizic, devenind incomunicabilă profanului, tulburătoare și necombatantă. Cine contemplă o statuie greacă din epoca clasică aspiră să devină mai frumos corporal, nimănui nu i-a trecut însă prin suflet idealul de a căpăta un număr monstruos de brațe, asemenea reprezentărilor simbolice ale ideii de caritate din arta veche orientală.

Noi ştim ce este realismul socialist. A nega însă denominaţia generală de „realism" oriunde avem de-a face cu arta adevărată, ridicată pe idee, pe concepţia omului ca raţionalizator al naturii şi ca interpret înalt al universului, ar fi fără sens. Totul e să nu abuzăm de cuvînt. Ce rost ar avea aplicarea lui la caligrafie sau la arta grădinilor decorative? O grădină are drept scop să producă în cetăţean un sentiment suav şi tonic de calm, fiind şi ea un procedeu caligrafic, precum este şi baletul. Un balet prea anecdotic calcă regulile artei respective, devenind dizgraţios. A raţionaliza şi stiliza mişcările corporale, făcîndu-ne să uităm că sîntem strănepoţi ai maimuţei, asta e suprema graţie, indicînd numeroasele salturi ale naturii. Noţiunea de realism îşi găseşte aplicarea cea mai potrivită în artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creaţie de viaţă morală, ca în literatură. [...]

(Fragment. În: G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 380—382.)

IDEALISM, SUPRAREALISM

[Arta fiind ideologie, oglindire în zonă superioară, cu conlucrarea fantaziei]

[...] — Idealismul, stimabile, este, pe scurt, concepţia după care artistul nu copiază natura ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos. În loc să oglindească, el corectează realul, devine demiurg. Junimiştii, îndeobşte, cultivau acest platonism, şi Th. Şerbănescu într-o poezie, în cinstea lui Titu Maiorescu, zicea aşa:

Frumosul nu moare, — căci e adevărul,
Şi e armonia; — frumosu-i divin,
Căci locul de unde purcede e Cerul:
Minunea imensă, frumosul deplin.

— Dacă frumosul este în cer, înseamnă că idealiştii întorc spatele naturii.

— Nu tocmai. Idealismul e un realism degenerat, care pretinde a elimina din natură urîtul, ca să nu ne tulbure „plăcerea estetică". Însă dumneata îţi dai seama bine că o artă întemeiată pe plăcere pură, adică pe hedonism, ar fi esenţialmente anostă. Arta e cunoaştere...

— ...Şi, cum zice Bielinski, „recreează şi ca o oglindă convexă reflectă" natura.

— Exact. Nu uita că adaugă : Arta e „o judecată, o analiză a societăţii ; deci : critică".

— Nu cădem oare în idealism ? Cine critică înseamnă că nu e mulţumit cu natura (fizică, morală) şi doreşte o înfrumuseţare a ei.

— Fără îndoială. Însă nu are *a priori* o idee a „frumosului deplin". Frumosul realist constă în mergerea către frumosul întrevăzut în contradicţiile istorice ale naturii. Arta e tensiune, nu contemplaţie. Deci teoria armoniei e falsă şi prin urmare şi fobia de urît, în măsura în care acesta este oglindit ca un termen al dialecticii. Căci există şi esteţi puri ai urîtului, căutători ai teratologicului, ai demonicului, ai fantasticului odios.

— Deci trebuie să ne ferim şi de fantastic, de tot ce deformează natura.

— Ba nu, nu cu orice chip. Realism înseamnă adeseori şarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realistul dotat cu invenţie pune în mişcare fantazia, uzează de metaforă şi mit, exagerează la nevoie, spre a face ca particularul să inculce tipicul, adică ideea. Şi fiindcă în realismul adevărat ideea este esenţialul şi artistul progresist are a prezenta astfel lucrurile, încît să anticipeze în ficţiune, ceea ce va realiza dialectica naturii, într-asta constînd calitatea sa de luptător revoluţionar, el capătă îngăduinţa să şi viseze. „Trebuie să visăm", zice Lenin, iar Pisarev explică : „Visul meu poate să întreacă mersul firesc al evenimentelor... Dezacordul dintre vis şi realitate nu aduce nici o pagubă dacă persoana care visează crede cu adevărat în visul său, dacă adînceşte viaţa cu atenţie, dacă compară observaţiile cu castelele sale din Spania etc. ..."

— Vreţi să spuneţi că a contempla frumosul static, presupus etern, e o eroare, dar a visa frumosul din lumea fenomenală de mîine e legitim. [...]

— Am văzut nişte picturi suprarealiste într-un volum, *Le Surréalisme et la peinture* de André Breton (New York, 1945). Aduc puţin a Goya şi a Paciurea. Vă plac ?

— E cu totul altceva, onorabile. Suprarealiştii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din cîmpul cunoaşterii raţionalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidităţii, la copii, la paranoici, la oamenii visînd. Tablourile sînt nişte pure vise absurde, ca acelea ale „naivului" autodidact şi exvameş Rousseau, idolul suprarealiştilor. Vechea teorie schilleriană a ingenuităţii e refăcută pe alte

date. Rezultatul este o reprezentație terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărît cheltuită în gol, de forme incerte și instabile ca în vis, precum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligmann și Wolfgang Paalen, amintind puțin pe Goya și pe contemporanul său, elvețianul Heinrich Füssli, din vestitul *Coșmar*. Din punctul de vedere al realismului socialist, critica e simplă. Arta fiind ideologie, oglindire în zonă superioară, cu conlucrarea fanteziei, fantasticul absolut, iraționalul se resping. În fenomenalismul oniric fără concepte lipsește tocmai generalul pe care îl reclamau Marx și Lenin și dealtfel orice om cu gîndirea solidă. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 376—377 ; 379.)

NATURALISM

[Naturalismul, ca deviere de la cunoașterea concretă]

[...] — Întîi lasă-mă să-ți pun eu o întrebare : Ce este arta ?

— Arta e, fără îndoială, cunoaștere...

— O formă de cunoaștere concretă, cealaltă formă fiind știința, cunoașterea prin raporturi necesare între fenomene. Ei bine, naturalismul a apărut atunci cînd scriitorul a crezut că poate concura cu omul de știință, comunicînd în moduri mai mult sau mai puțin patetice adevăruri de ordin abstract, precum ar fi, să zicem, raportul între alcoolism și anume manifestări morbide, originea infecțioasă a unor schimbări de caracter etc., etc. Din acel moment, un Charcot, de pildă, n-a mai avut liniște, romancierii cu condeiul în mînă au năvălit în spitale. În scurt, un aspect general al naturalismului este erudiția în sine. Însă e clar că un adevărat creator nu e interesat decît de natura omului moral, capabil încă de luptă pentru binele omenirii. Răul ca termen dialectic nu este exclus. Orice individ, oricît de modeste ar fi mijloacele lui intelectuale, are o concepție despre lume. Această concepție, studiată concret laolaltă cu sentimentul și cu voința, este obiectul artei. N-am prea văzut medic care să vrea să știe de ființa morală a individului, și dacă pacientul are febră, îi dă antipirice și nimic mai mult, fără a întreba ce-a visat. Dacă acum vine un scriitor și descrie aberațiile onirice ale febrilului, sub cuvînt de a face lumină asupra subconștientului,

te rog să mă crezi că acest lucru mă interesează prea puţin, sau deloc.

— Dar dacă în febră iau contur mai gros anume preocupări morale tipice individului în stare normală ?

— Atunci se schimbă povestea. Mulţi din eroii lui Dostoievski sînt alcoolici, fără ca scriitorul să fi fost, pe cîte ştiu, categorisit drept naturalist. Starea de ebrietate nu face decît să excite sentimentul de insuficienţă morală al eroului dostoievskian, sentiment pe care îl împărtăşim cu toţii, fiindcă oricare din noi năzuieşte către perfecţiune. În consecinţă, romancierii nu cercetează patologicul în sine, emulînd cu medicina, ci conştiinţa omului universal.

— Cu alte cuvinte, naturalistul se pierde în particular.

— Chiar aşa. Naturalistul e un reporter cu ideea fixă că strînge „material" interesant pentru omul de ştiinţă. În general, romanele naturaliste sînt documentare, şi invers, cînd constatăm prea multă documentare într-un roman în dauna sintezei, putem să calificăm acea scriere drept naturalistă. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică,* ed. cit., pp. 372—373.)

D. D. ROŞCA

„MINUNE" GREACĂ

[Nevoia şi puterea de armonizare]

[...] Cît priveşte raportul strîns pe care-l constatam la începutul acestui capitol între facultăţile speculative şi instinctul artistic (plastic) al sufletului grec, el se lămureşte în măsură însemnată dacă ţinem seamă de următoarele : nu vei putea vedea limpede decît acolo unde ai reuşit să stabileşti conturuti şi limite precise. Pentru a vedea clar intr-un conţinut oarecare, e nevoie să-l stăpîneşti cu mintea ca pe un întreg bine închegat. Să-l vezi oarecum *plastic.* Şi viceversa : cine-şi găseşte una din marile plăceri ale sufletului său în viziunile plastice va simţi repulsie faţă de tot ce nu e conturat, ce e nedeterminat, nebulos. Trebuinţa de a vedea întreg ne apare deci condiţionată de nevoia de a vedea limpede. Dar şi invers. În împărăţia duhului legăturile cauzale sînt de obicei raporturi de reciprocitate.

Pricepem, în consecință, de ce la greci plăcerea de a înțelege limpede s-a confundat oarecum cu plăcerea de a gusta artistic.

Şi pare-se că tocmai acest din urmă element, adică cel artistic, împrumută un fel de tinerețe veșnică cugetării marilor filosofi ai Eladei. Democrit sau Platon este tot atît de puțin învechit azi ca și Sofocle sau Fidias : produsele artei mari nu se învechesc, cum știm, niciodată. Forța elinilor a fost marea lor facultate de a organiza în totalități plastice haosul, în orice formă l-ar fi întîlnit. De a organiza haosul cu ajutorul unor reprezentări care nu lasă drept de existență diformului, nedefinitului, vagului, nelămuritului.

Secretul farmecului mereu viu pe care-l exercită, fascinant, și azi asupra spiritului nostru cei mai mulți dintre filosofii Eladei, și mai ales cei ce-au gîndit înainte de Socrate, este, pare-mi-se, în puterea cu care ei au știut să unească și să concilieze în spiritul lor calități în aparență contradictorii. Alături de imaginație constructivă, gînditorii greci au posedat o inteligență lucidă care supunea examenului ei toate și totul, cu libertate de zeu și cu răceală de Mefisto. Un spirit și o nevoie de generalizări vaste, și o putere de observație căreia nu-i scapă aproape nimic și-au dat întîlnire în inteligența acestor oameni. Au știut, altfel spus, să împace imaginația plastică cu abstracția, în măsură cum n-au reușit alții înaintea lor, și de la ei încoace.

De aici caracterul fermecător al culturii eline, dominată prin excelență de înclinații estetice.

Nevoia și puterea de armonizare — termenul însuși ne face să întrezărim că e vorba de o funcție oarecum estetică a spiritului — s-au manifestat apoi puternic și în ceea ce privește personalitatea lor ca oameni ; la marii gînditori ai Eladei a existat legătura strînsă — raport de necesitate internă, am zice în limbajul filosofic de azi — între gîndirea lor abstractă și viața lor.

Faptul este explicabil : cine face filosofie ca ei, adică mînat de imperioase porunci ale sufletului său întreg, cine nu face filosofie ca simplă trecere de timp sau ca decor exterior al personalității sale sociale, acela, alături sau chiar înainte de a fi simțit nevoia de a crea ordine în ceea ce *nu e el* va fi simțit-o imperios pe aceea de a ordona mai întîi haosul care este *el*.

Astfel, marii gînditori ai Eladei nici n-au putut concepe c-ar putea exista separație, ori chiar contradicție, între viața contemplativă și viața practică. Cuvîntul „filosofie" inventat de ei nu e invenție întîmplătoare. El a răspuns unei anumite atitudini în fața

existenţei şi a vieţii. El indica tocmai acea curajoasă conformitate între gîndire şi viaţă către care trebuie să tindă cel ce vrea să fie numit pe bună dreptate filosof, adică „iubitor de înţelepciune". [...]

În ce sens se poate deci vorbi de „miracol" elin? Mai întîi, în Grecia a gîndit omul pentru prima dată şi în chip dezinteresat; a gîndit pentru simpla plăcere de a gîndi, făcînd abstracţie de ideea unei aplicaţii utile imediate şi posibile. Pentru noi, europenii, în Elada a văzut întîia oară lumina realitatea pe care, de la greci încoace, o numim „filosofie". În Orient, cel ce ştia era preot, mag, taumaturg, depozitar al secretelor cerului. Elada a dat pentru întîia oară viaţă tipului uman care, deşi ştia, nu era nici mag, nici făcător de minuni aliat cu zeii sau cu alte puteri oculte.

În al doilea rînd, cugetătorii elini au ştiut să concilieze, în grad neatins pînă azi de alţii, abstracţia cu imaginaţia, şi în general puteri sufleteşti în aparenţă potrivnice, fiind, în acelaşi timp şi-n măsură mare, şi gînditori, şi artişti. Mai mult: înţelepţii Eladei au ştiut împăca în chipul cel mai fericit gîndirea cu viaţa, astfel încît aceşti iubitori de înţelepciune par a fi exemplarele umane cărora li s-ar potrivi cel mai bine melancolica dorinţă formulată de Renan: „Om perfect ar fi acela, scrie Renan, care ar fi deodată şi poet, şi filosof, şi savant, şi om virtuos. Şi aceasta, nu la intervale şi momente distincte (căci atunci el n-ar mai fi toate acestea decît în chip mediocru), ci printr-o compenetraţie intimă a tuturor acestor calităţi în fiecare clipă a vieţii. Om perfect ar fi cel ce ar fi poet cînd e filosof, filosof cînd e om de ştiinţă. Scurt: om perfect ar fi acela în sufletul căruia toate elementele umanităţii s-ar uni într-o armonie superioară, întocmai cum ele sînt unite în însăşi umanitatea. Anemica noastră epocă de analiză, continuă Renan, nu permite această unitate. Viaţa se schimbă în meserie, devine o profesiune. Eşti nevoit să afişezi titlul de poet, de artist sau de savant; să-ţi creezi o lume mică unde să trăieşti izolat, fără să înţelegi restul, adesea chiar negîndu-l. Este, fără îndoială, o nevoie aceasta, izvorîtă din starea actuală a spiritului uman. Să recunoaştem însă totuşi că un astfel de sistem de viaţă, deşi scuzat de necesitate, e contrar demnităţii omeneşti şi perfecţiunii insului uman. Consideraţi ca oameni, un Newton, un Cuvier, un Heyne, au o rezonanţă spirituală mai puţin frumoasă decît aceea a unui înţelept antic, aceea a lui Solon ori Pitagora, de exemplu. Scopul ultim al omului nu poate fi să ştie, să simtă, ci să fie perfect, adică să fie om în înţelesul plin al cuvîntului.

Scopul ultim trebuie să fie acesta : să reunească într-un singur ins tabloul prescurtat și concentrat al umanității întregi."

În sensul considerațiilor pînă acum făcute, se poate vorbi, prin urmare, de un „miracol" elin. [...]

(Fragment. În : D. D. Roșca, *Studii și eseuri filosofice,* Editura științifică, București, 1970, pp. 23—25 ; 26—27.)

C. NOICA

A DULCE „SPURE"

[Îmblînzirea verbului]

Cu veacuri în urmă, cînd în Maramureș se vorbea sub semnul rotacismului, astfel încît la bine se spunea „bire" și la spune „spure", limba noastră a fost confruntată cu problema compunerii cuvintelor. S-a dat atunci o luptă, în cugetul călugărilor acelora bătrîni, care se vedeau îndemnați — poate sub influența husită, în orice caz sub influența luterană — să traducă, așa cum puteau, alcătuirile fericite ale limbii grecești turnate în slavonă ; s-a dat o luptă, și limba noastră nu a biruit. Dar ceva s-a cîștigat din lupta aceea, iar astăzi încă, dacă vrei să-ți înțelegi graiul și să-ți încifrezi gîndul în el, este rodnic să-i vezi pragurile atinse atunci.

Sîntem surprinși să vedem — scrie Densusianu în *Istoria limbii române* — marele număr de cuvinte compuse din scrierile vechi, „deoarece știm că limba română nu e prea bogată în formații de acest gen" (vol. II, reed. 1961, pag. 231). Ele reproduc cuvintele slave, „adesea în alcătuiri ciudate, contrare spiritului limbii noastre" ; totuși uneori se întîmplă să aibă un caracter românesc, recunoaște Densusianu. Dar cînd reușesc ? Și dintr-o dată căutările limbii din secolul al XVI-lea se mută în zilele noastre.

E ceva de ființă vie într-o limbă, de ființă care-și încearcă în fel și chip sorții de bună așezare în lume. În mare vorbind, este în orice limbă ceva din rațiunea căutătoare, sau din natura care face tot felul de încercări. Dacă natura greșește și pune pe lume întruchipări ce n-au viață, cum să reușească dintr-o dată limba ? Dar ea încearcă la fel ca natura — și-i urmărești cu duioșie lungărăbdarea și bună-sufleția.

Căci în toate felurile s-a zbuciumat limba aceasta să pună pe lume cuvinte ca lungă-răbdare şi bună-sufleţie. A încercat să spună lege-călcare şi de-oameni-iubire, pace-făcătoriu şi de-Dumnezeu-văzătoriu, mai-mărie (superioritate) şi asupră-luare (lăcomie) ; a încercat dulce-credincios şi mare-grăitoriu, a bine-vremui şi a înaintesta, dar nu i-a reuşit. Ai fi dorit ca un cuvînt cum este mai-mărie să se păstreze şi să-şi generalizeze formaţia, căci ar fi fost de mult folos gîndului spre a reda raportul de superioritate. Nu s-a putut. Dacă nu regreţi că purtătoriu-de-grijă (intendent) n-a rezistat, nici supus-înţelegătoriu (umil) sau plod-purtătoriu, în schimb cîte un cuvînt ca potrivădare, pentru răsplătire, ar fi meritat să rămînă, cum ar fi meritat poate omuiubire.

Cu două adverbe, totuşi, i-a reuşit mai bine limbii, şi de aici s-au născut cîteva feluri de dulce-cuvîntare pe care nu le putem da lesne uitării, — cu bine şi cu dulce, care amîndouă traduc, indirect, „ev"-ul grec, pe bun. Găseşti în *Psaltirea Scheiană* a bire da, a bire face şi bire faptă, găseşti a bire grăi şi a bire vrea. Dacă ne place, prin îndurarea lui Sadoveanu, „acolo şezum şi plînsem", nu se poate să nu ne mişte : „Dulce spuş dereptatea ta" ; nu ne pot rămîne străine forme ca bine vruş, bine vrut-a („Bine vrut-ai, Doamne, pămîntul tău"). Iar locul tradus din psalmul 92 :

Cu dulce frumuseţe se înveşti

e un fel de a dulce spure pe care nu-l regăseşte lesne vorbirea noastră de astăzi.

Numai că nu e destul să ne iubim limba ca o podoabă. Din rostirile ei, reuşite ori nereuşite, este ceva de învăţat despre firea şi puterile ei, cîte sînt şi aşa cum ne sînt date.

E semnificativ că aproape singurele compuneri care ţin sînt cele cu verb (binefacere) sau cu substantive născute din verb (înainte mergător), dar mai ales cu verbul modulat de adverbe. Limba noastră pare să aibă o virtute de toată însemnătatea : aceea de a îmblînzi verbul. Ea îl pune lesne în ordinea substantivului, nu numai sub forma infinitivului lung (ca în de-oameni-iubire), dar deopotrivă în forma de substantiv verbal cu sufixul-or (grăitor, dătător), care se întinde, ca şi infinitivul lung, peste aproape întreaga arie a verbului. Poate de aceea nici nu avem neapărată nevoie de atîtea cuvinte compuse, verbul substantivat avînd bogăţia în el. Compunerea e deseori exterioară ; iar dacă totuşi limba greacă ori cea germană sînt de invidiat pentru compunerile lor vii, poate că şi limba noastră ar trebui invidiată pentru stăpînirea ce obţine asupra demoniei verbului, cînd îl investeşte drept substantiv.

Dar zăgăzuirea verbului, prin trecerea lui în substantiv (alături de care se poate aminti și de cea, atît de variată, prin împlîntarea prefixului „în" în fluiditatea verbului) nu reprezintă singurele mijoace ale limbii noastre de a îmblînzi verbul păstrîndu-i totdeodată bogăția. Există un mijloc de a-i *spori* bogăția, și cu el înțelegi mai bine cum poate înfrunta sau ocoli limba noastră problema compunerii : este modelarea *verbului* prin *adverb*. Cîteva compuneri îi reușesc limbii, cum vedem cu a bine-grăi și dulce-vestire. Dar poate că limba noastră trece dincolo de nevoia compunerii directe, tocmai pentru că are la dispoziție forme adverbiale ce echivalează compunerea.

Aci limba veche vine să ne învețe ceva nu numai *pentru*, dar și *despre* graiul nostru și profilul lui spiritual. „Limba română veche — spune același Densusianu (în vol. II, p. 160) — e foarte bogată în forme adverbiale... oglindind o expresivitate care ar putea fi invidiată de limba modernă". Că am pierdut adverbe frumoase și expresive ca a-vremi (din cînd în cînd) sau catelin (încet, liniștit), de-a firea (într-adevăr, efectiv, ca în „de-a firea pămînt și cenușe sînt") sau estimpu (anul acesta) ca și volnic (de bună voie, spontan), este întristător. Dar n-am *pierdut* sensibilitatea pentru adverbe.

Poate că toată înțelepciunea de viață și de gînd a omului social nu e decît o chestiune de adverb, la urma urmelor. Sau poate că viața este : felul cum știi să te aperi de agresivitatea verbelor. Ceea ce ai în față și ceea ce ești, ce se întîmplă și ce ți se întîmplă, totul se lasă transpus, în limbă în cîteva sau în nesfîrșit de multe verbe. Cunoașterea, de la cea a simțurilor pînă la gînd, îți pune înainte un univers de verbe ; sentimentul te îneacă sub verbele lui, iar voința le sporește numărul, cu imperativele ei, ridicole ori mărețe. Vorbirea nu e decît umplerea golurilor din jurul cîte unui verb (cum sugera Sextil Pușcariu în acea unică *Limbă română*), iar viața înseamnă, în fond, a suporta exercițiile de conjugare pe care le face firea asupra-ți, cu verbe ca : a dori, a înseta, a flămînzi, a visa. Să treci verbul în substantiv, nu e destul spre a-i zăgăzui curgerea. Să-i muți albia cu ajutorul unui adverb...

Cîte o limbă mare, cum e limba germană, pare totuși undeva deficitară în adverbe, sau în frecvența lor de folosire ; atunci verbele rămîn să-și proclame imperativele nude și să mobilizeze pe om în consecință. Alte limbi în schimb, ca franceza ori limba noastră, vin să mlădieze verbele și să le nuanțeze mesajul. Și nu e destul nici să așezi acțiunea în ceasul sau în locul potrivit, cu adverbele de timp și loc, cît trebuie mai ales s-o nuanțezi cu adverbele de mod. Ai putea spune că viața e o chestiune de adverbe de mod :

o chestiune de poate, sigur, cumva, probabil, ca să zic așa, tocmai, oarecum sau foarte.

E probabil că atîta vreme cît își va vorbi graiul, românul nu va gîndi și *făptui* simplificat. Cînd deschizi ultima gramatică a limbii române, cea din 1963, și vezi pe șase pagini varietatea adverbelor de mod, în timp ce pentru restul adverbelor nu e decît o pagină, prinzi puțină încredere. Cu limba sa țărănească, dintr-o dată săltată la speculație în veacul al XVI-lea, omul de aci s-a trezit în măsură să moduleze și să facă suportabil insuportabilul Verbului.

Acestea le poți învăța din luptele pe care le-au dat, în chiliile lor, abia știutorii de carte ostași ai limbii noastre. Lor trebuie să le spunem mulțămită, căci de la ei, maramureșenii, a plecat Coresi, care face începătura culturii acesteia românești.

Nu vom reține, poate, nici una din încercările lor de compunere a cuvintelor : sînt ca speciile acelea ale naturii sortite extincțiunii. Dar, spre a le mulțumi cu adevărat ar trebui totuși să reținem una, și anume tocmai mulțămita lor, care suna : dulcedăruire. Ei traduceau naiv prototipul grec : *eucharistó,* har bun ție, dăruire bună ție. Dar îl traduceau atît de frumos încît dacă astăzi, din cînd în cînd, în loc de mulțumesc ne-am spune unii altora dulcedăruire, strîngerea noastră de mînă ar fi poate mai bună.

(În : Constantin Noica, *Rostirea filosofică românească,* Editura științifică, 1970, cap. V, 2, *A dulce „spure"*, pp. 152—156.)

MATHESIS

[Universalitatea cunoașterii]

Este astăzi un lucru bine asigurat în știință faptul că, din punct de vedere al formei, tot universul, ca și orișice parte a lui, pot fi înglobate într-o expresie de forma f (x, y, z). Ba un om de știință contemporan se gîndea chiar la posibilitatea de a scrie ecuația unei statui, a statuiei lui Venus din Millo, de pildă. Negreșit ar fi o ecuație lungă, și foarte probabil că ar fi respingătoare ca aspect. Atîtea cifre, într-o frumusețe simplă și directă ca statuia aceea ! Dar ce importă lucrul acesta ? Ar fi o ecuație, nu este așa ? Ar fi o nouă frumusețe, *cealaltă* frumusețe a Venusei din Millo. Vom învăța vreodată să o vedem și pe ea ?

Şi totuşi întreaga cultură, pe care o avem în spatele nostru, nu face decît să ne ducă spre această înţelegere a realităţii, spre această nouă frumuseţe a ei. Constatînd că orice parte a lumii, ca şi lumea toată, sînt ştiute, ne aparţin în propriu, se pot scrie prin calculul nostru — cultura aceasta europeană, sau greacă, sau cum i se va mai zice, pare a fi dovedit tot ce vroia să dovedească şi a fi sfîrşit cu propriile ei întrebări. Cultura noastră a răspuns astfel la întrebările pe care şi le-a pus, descoperind totodată noua frumuseţe, cea formală, cea liniară, de adevăr matematic, pe care o căuta în lucruri. De acum înainte rămîn *anumite* calcule de făcut... [...]

(Fragment. În : Constantin Noica, *Mathesis* sau *Bucuriile simple*, *Fundaţia pentru literatură şi artă*, Bucureşti, 1934, pp. 7—8.)

LIVIU RUSU

VIZIUNEA LUMII ÎN POEZIA NOASTRĂ POPULARĂ

(Introducere)

[Creaţiile populare ca reflexe ale vieţii sociale]

Literatura populară este una din formele de expresie a conştiinţei sociale. Iar conştiinţa socială, sub orice formă ar apărea, este o reflectare a existenţei sociale. Este firesc, deci, ca în poezia populară să găsim redate, pe de o parte, stările de fapt ale existenţei sociale, iar pe de altă parte, ca reflexe ale acesteia, ideile pe care şi le formează poporul despre această existenţă, împreună cu năzuinţele şi speranţele care îl călăuzesc în viaţă.

Împrejurările istorice prin care a trecut poporul nostru veacuri de-a rîndul au fost foarte complexe şi nespus de frămîntate. Drept urmare, şi ideile şi sentimentele care au ajuns să fie reflectate în poezia noastră populară sînt variate. Ar fi profund greşit să se creadă că acestea s-au cristalizat într-un singur sens. Astfel, de exemplu, în trecut, cercetătorii adeseori semnalau ca dominantă în poezia noastră populară resemnarea, proclamînd-o drept trăsă-

tură națională specifică, trecînd cu vederea peste elementele dinamice multiple care se manifestă în creațiile poporului nostru. Astăzi, cu drept cuvînt, se subliniază importanța trăsăturii active din acest domeniu. Ar fi însă o greșeală fundamentală dacă, la rîndul nostru, am neglija elementele resemnării, care se exprimă cu abundență în tot ce a plăsmuit poporul nostru. De vreme ce ele există în număr foarte mare, trebuie să li se acorde toată atenția. Însă nu proclamîndu-le drept trăsături specifice și permanente, ci căutînd substratul social pe care îl reflectă. În general trebuie să accentuăm că nu se poate găsi o interpretare justă a tot ce se exprimă în poezia populară dacă nu ținem seama că ea este un reflex al existenței sociale. În al doilea rînd, trebuie să ne dăm seama că este fundamental greșit să se aplice în aprecierea ei un punct de vedere static. Existența socială este plină de frămîntări variate, în care nimic nu rămîne izolat, în care totul se întrepătrunde. Drept urmare, nici trăsăturile care se cristalizează în sînul ei nu constituie aspecte izolate ale realității. Toate trăsăturile se întrepătrund, formînd o complexitate în care totul este într-o condiționalitate dialectică. În realitatea vieții sociale totul este într-o continuă desfășurare, iar în marele ansamblu al creațiilor populare, ca reflexe ale acestei vieți, dinamismul desfășurării este necontenit prezent, necontenit se manifestă anumite năzuințe și aspirații. Drept consecință, vom putea constata că așa-zisa resemnare, nu fără temei sesizată de atîția cercetători, nu este o trăsătură anistorică, dincolo de timp și spațiu, și deci funciară și neschimbătoare, a poporului nostru, ci o trăsătură condiționată social și deci trecătoare odată cu împrejurările care i-au dat naștere. În felul acesta, problema resemnării din poezia noastră populară capătă un sens nou. Ea nu apare ca o trăsătură unică și atotdominantă a mentalității noastre populare, fiindcă poporul, în același timp, este animat de năzuințe și așteptări intense. Este complet greșit să se creadă că el se lasă definitiv în mrejele pasivității. Starea de inerție este numai un fundal, în sînul căruia, însă, germenii dinamici mocnesc din plin, determinînd și atitudini active, afirmări de mare vigoare, susținînd, alături de resemnare, o viziune animată de puternice energii creatoare. [...]

(Fragment. În : Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1967, pp. 5—7.)

PETRU COMARNESCU

ARTA — OGLINDA INTUITIVĂ A UNIVERSULUI

[Cunoașterea intelectuală și intuitivă]

...Puterea intuiției e *constitutivă* de realitate și nu trebuie să fie confundată cu acele idei ale rațiunii, care, în anume înțeles kantian, sînt numai orînduitoare sau regulative. Tot ceea ce s-a spus aici, în ultimele pagini, e fundat pe distincția dintre cunoașterea intelectuală și cea intuitivă. Artistul, elaborînd lumea prin imaginația lui, completează sau adaugă noi viziuni sintetice la acelea ale realității perceptuale. Unii gînditori mari, printre care însuși Aristoteles, susțin că omul se eliberează de impresiile lui, elaborîndu-le în forme artistice. Noi credem că omul nu se eliberează de impresiile lui, ci dimpotrivă ia stăpînire asupra lor, și această largă posesiune spirituală îi este fericirea sau satisfacția. Arta nu eliberează eul, ci îi perfecționează și îi extinde puterea. Artistul, stăpînit de febra creatoare, absoarbe în expresiile lui cît mai mult posibil din realitatea potențială a universului. În acest sens, putem vorbi de idealitatea faptului artistic. Vrem să spunem — cu alte cuvinte — că extinderea experienței artistice este idealul imediat al intuiției umane. Desigur, deosebim, împreună cu Kant, propriul sens al idealurilor rațiunii pure, ce totdeauna se bazează pe concepte determinate și slujesc ca prototip, fie pentru acțiune, fie pentru judecată — de idealurile sensibilității. Acestea din urmă sînt, de fapt, modele inimitabile sau tipare ale posibilelor intuiții empirice, dar nu ne dau nici o regulă susceptibilă de definiție sau examinare. (Im. Kant, *Critica rațiunii pure.)*

Noi credem că unul din aceste idealuri ale sensibilității este perfecționarea sau extinderea expresiei. Aceste idealuri sînt în mod intrinsec estetice și ele au, probabil, posibilitatea de a deveni imagini din ce în ce mai clare și mai distincte. Să fie oare această excelență numai iluzie sau vis ? Nu o putem crede, pentru simplul motiv că expresia artistică este conștientă și responsabilă ; ordonată și consecventă. „Vis, vis", spune Paul Valéry, „dar vis deplin străbătut de simetrie, de ordine desăvîrșită, de acte și consecințe" (Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p. 25).

În integralitatea lui, Frumosul nu poate fi vis, deși poate cuprinde în domeniul său o seamă de visuri. Cuprinzînd în expresia lui și visul — actul estetic se arată a fi *oglinda intuitivă a universu-*



lui. Imaginaţia permite spiritului să obţină o mai largă viziune relaţională a lumii. Aici, mai mult ca oriunde, idealitatea constructivă a eului îşi dovedeşte forţa şi superioritatea. Aici este punctul de întîlnire dintre Estetică şi Metafizică, deoarece aici Frumosul se află la punctul unde realizarea-de-sine apare ca o imagine-ideal, distinctă şi clară — dincolo de viziunea universului ca un tot raţional. Dacă Frumosul este *expresia instinctului formativ uman* — şi tot ceea ce am spus pînă acum ne-a condus spre această concluzie —, atunci pînă şi viziunea intuitivă a eului realizat este un act estetic, ce poate servi drept schemă pentru raţiune şi voinţă, pentru o realizare practică. Dar aici intrăm într-o nouă ordine de idei şi trecerea de la o imagine estetică a eului realizat la o bună voinţă raţională nu este numai cantitativă, ci calitativă, Etica fiind orînduită de concepte. Poziţia noastră arată, totuşi, că actul estetic implică şi actul etic.

(Fragment. În : Petru Comarnescu, *Kalokagathon (Cercetarea corelaţiilor etico-estetice în artă şi în realizarea-de-sine)*, Bucureşti, 1946, „Fundaţia regală pentru literatură şi artă“, pp. 55—56.)

ION VINEA

DEMOSTENE

(Portret antic)

Rătăceşti printre albe ruini în amurgul de candide vele
prin pulberea zeilor, în trecut şi în exil, Demostene,
tu, care în veac ne-ai strigat cuvintele cetite în stele
şi vis viu ne-ai aprins adormitelor gene.

Vino ca o mustrare, Cetatea e în restrişte,
palidă frunte şi încruntată de veşnicul ei gînd,
că tropotă la fruntarii hoardele perşilor triste,
iar pasul falangelor creşte auzul de-l pleci la pămînt.
Cum desluşeşti poteca din toamnele larg troienite,
sub cotropirea pestriţă dezgropi în adînc alt destin,
săpat în piatra strămoşilor, topit în lacrima oştilor.

Spectru fără de somn al speranței, dibuie sorții luptei cumplite
și află cîte steaguri și catarge, cîte, la semnul patriei mai vin.
Mergi peste cheiurile goale, printre umerii mulți de aramă,
ca o iscoadă, și măsoară avîntul cît a mai rămas,
vezi cine poartă șoapta morții și sufletul cine-l destramă,
dă-l în vileag fără de preget și urmărește-l pas cu pas.

Numără trupurile-nalte, scrutează cugetele mute
și zvonul șerpuit din margini, de la barbari. Zi după zi
perindă-te prin nävi și-n castre, prin arsenale ieri tăcute,
și bine cumpănește ținta cu aurul din vistierii.
Apoi pe treapta de granit a forului te suie
învierșunat ca vijelia, stăpînitor ca o statuie
să chemi în mintea tuturora, ivită dincolo de oră,
Victoria în foc întraripată, gornind prelung de pe o proră.

(În : Ion Vinea, *Ora fîntînilor*, E.P.L., 1964, pp. 116—118.)

LUI POSTUMUS

Nu căuta-n povești fără de rost
să reînvii în ce nu mai e, ce-a fost.
Cînd împletești cuvinte pe-o minciună
ți-alegi din moarte foi, spini și cunună, —
iar pat sau targă, scut și adăpost
nu-ți faci din vreascuri strînse de pe jos
tot răsucindu-ți — gînd zmintit și prost —
cuțitu-n răni pînă la os.
De ce, străjer, dac-ai fugit din post,
mai pregeți și te-ntorci cînd goarna sună
și-o mai și-ngîni ca un zăvod la lună ?
E-adîncă noaptea, drumul e frumos,
amarul cîntec cînd s-a rupt de strună
hoinar pe-astralul ison prin genună,
și-nchipuie-l, pe-arìpi de chinoros,
cum tremură de pur și radios.

(În : Ion Vinea, *op. cit.*, p. 166.)

ŞERBAN CIOCULESCU

INEFABILUL

[Falsă limită a percepţiei critice]

În recent apărutul *Dicţionar de terminologie literară*, la Editura ştiinţifică — primul de la noi, inteligent alcătuit de Mircea Anghelescu, Emil Boldan, Margareta Iordan, Ion Oană şi Pavel Ruxăndoiu —, cuvîntul lipseşte. *Dicţionarul limbii române moderne* dă numai adjectivul, ca pe un „franţuzism", şi-l tălmăceşte scurt : „inexprimabil", fără altă referire. Cuvîntul este însă, în terminologia mai ales a oamenilor de litere, poeţi şi critici, de o prea mare frecvenţă. Cred că la noi a început să fie folosit după întîiul război mondial. Eugen Ionescu se arăta agasat de această frecvenţă şi scria în *România literară* de la 28 noiembrie 1932 : „Rămîne totuşi însă ceva particular lui Proust, *inefabil* (subliniat de noi !) aş zice, dacă termenul nu ar fi compromis, intraductibil şi ireproductibil : lirismul şi atitudinea ironică. Poate că mai sînt şi altele." Această idiosincrasie nu-l împiedică pe acelaşi să se folosească la mai puţin de o lună de aceeaşi noţiune „compromisă" : „Poezia este ceea ce nu poate fi definit. Poezia este *inefabilă* (iarăşi subliniat de noi !). Ea nu se poate povesti. Îi rămîne un lucru, un singur lucru : *să fie cîntată." (Paul Valéry, hermetismul şi poezia pură,* în *România literară*, 17 decembrie 1932.) Este de toată evidenţa că poezia, cu excepţia celei epice, ca *Luceafărul* lui Eminescu, nu poate fi „povestită". Sînt numeroşi însă poeţii şi înşişi criticii care cred că ea nu poate fi nici analizată sau explicată, în „esenţa" ei. Dar aceasta nu mai este o problemă de estetică, ci de metafizică şi ţine de neîncrederea unora dintre intelectuali în puterea inteligenţei. Zică-i-se agnosticism, misticism, antiintelectualism, fenomenul nu mai este nou, iar de la Bergson încoace, denigrarea intelectului este o atitudine oarecum de paradă a unei puzderii de gînditori şi de scriitori.

Ca să satisfacem curiozitatea unor filologi, vom mai oferi cîteva citate, dintr-un singur scriitor român : Tudor Arghezi, alese din volumul antologic : *Tablete de cronicar* (Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960). Ca să sublinieze meritul poeţilor, într-o societate mercantilă, ca aceea burgheză, Arghezi scria în 1928 : „Este într-adevăr o îndrăzneală să porneşti viu şi voinic, asociat cu *inefabilul,* la cucerirea insulei cu luciole, cînd te aşteaptă succesele, tangibile şi cu preţ pe piaţă, şi-i o mucenicie pe care o accepţi anticipat, înainte de a te fi adăpat din spălăturile grase ale vieţii sociale" *(Poezie).* În acest context, *inefabilul* pare a fi însăşi poezia sau numai vocaţia poetică (sau poate „inspiraţia", alt termen „com-

promis" !). Cam în același sens, poetul scria, în răspunsul la ancheta literară a profesorului D. Caracostea: „Artistul fără colaborarea *inefabilului* e lipsit de chin și de îndoială. Producția lui cinică e fundamental vulgară." (*Dintr-un foișor, fragmente*, 1941.) În ambele texte, *inefabilul* nu este un atribut al poeziei, ci al poetului și artistului în genere. Asocierea sau colaborarea este de fapt un instrument, o unealtă. Solicitat să colaboreze cu o prefață la o tălmăcire din François Villon (1956), Arghezi protestează contra relei reputații de derbedeu, pungaș și criminal a întîiului poet modern francez: „Personal nu mi-ar veni să cred că un ins care gîndește suspinînd cum se topesc inefabilele «zăpezi de odinioară» poate sparge hotărît, cu încleștarea degetelor, și beregata unui stareț, și tezaurul Facultății de teologie din Paris". Aci epitetul poate fi tradus oricum, cu orice alt adjectiv, înzestrat cu valori superlative, dar „inefabilul" nu constă în albul imaculat al zăpezii, ci în melancolia trecutului, chiar dacă acesta este atît de apropiat („Mais où sont les neiges d'antan", în traducere exactă: „Dar unde-s zăpezile de anul trecut?"). În același volum, în articolul necrolog *Pompiliu* (Constantinescu), poetul se simțea mîngîiat că a „stat alături, în spirit și inefabil, multe nopți, de vorbă împreună", în dialogul mut dintre poet și criticul comentator, la masa lui de lucru. Sensul acestui inefabil poate fi tautologic, „în spirit", cînd comentariul este înțelegător. Ne place această polisemie a noțiunii de inefabil, care anulează sensul comun de neexplicabil; dacă aci inefabil vrea să zică „pe tăcute, mutește", avem de-a face nu cu o limită a spiritului critic, ci dimpotrivă, cu posibilitatea deplină a criticului de a pătrunde mesajul poetului și de a-l explica în termeni limpezi. În sfîrșit, ca să încheiem cu bogata terminologie argheziană, vom mai aminti că în același volum întîlnim sintagma „poezia de imperceptibile" și cugetarea: „indescifrabilul face mare parte din expresia sugerată". Atît imperceptibilul cît și indescifrabilul se pot interpreta ca modalități ale sugestiei, adică ale expresiei poetice care nu spune totul, lăsînd cititorului sensibil să „colaboreze" interpretativ cu autorul.

Un dicționar filosofic italian, la cuvîntul: „Inesprimabile (lat. *Ineffabilis*; ingl. Inexpressibile; franc. Inexprimable; ted. Unaussprechlich)", face istoricește apel la „teologia mistică, începînd cu vechile religii misteriosofice", ca „un punct culminant al experienței mistice, adică al entuziasmului sau al extazului" și trimite la *Eneadele* lui Plotin (VI, 9, 11), la Pseudo-Dionis (*Mistica teologică*, I, 1) și la sfîntul Bonaventura (*Itinerariul minții întru Dumnezeu*, VII, 5), ca să treacă apoi direct la filosoful contemporan Wittgenstein,

cu al său *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Un alt logician modern, Carnap, după același dicționar italian (de Nicolo Abbagnano), năruiește în acest fel noțiunea, vorbind despre „mitologia Inefabilului", ca pe niște „dezignări ale obiectelor care nu sînt dezignări ale obiectelor", ca „enunțuri care nu sînt enunțate" *(Logische Syntax der Sprache,* 1934).

Ca o modestă contribuție la originea mistico-religioasă a epitetului inefabil, vom da cîteva citate din operele unui medic și alchimist cunoscător al *Cabalei,* germanul Enric Corneliu Agrippa din Nettesheim (1486—1535), persecutat pentru bănuiala de practicare a magiei. Omul ținea să-și dovedească însă ortodoxia și își presăra textele cu numeroase rugăciuni, ca invocarea către Isus : „dă-mi mie astăzi în numele tău sfînt glorioasa și inefabila merindă a trupului și sufletului" *(gloriosum et ineffabile nutrimentum corporis et animae* = împărtășania cu taina transsubstanțierii). Dar și treimea divină este „rege inefabil și neprețuit", pe care închinătorul îl adoră, invocă și roagă („Pie Pater, misericors Fili, clemens Spiritus sancte, Deus, Rex ineffabilis et inaestimabilis, adoro, invoco et deprecor nomen sanctum tuum..."). Se repetă în aceste rugăciuni epitetul „ineffabile nomen tuum", uneori în înțelesul sacralității, care într-un fel tabuizează numele divinității, prin interdicția de a fi „luat în deșert", adică de a fi numit în afară de ritualul rugăciunii. Divinitatea creștină este însă măgulită ca și cele păgîne cu epitete tămîietoare ca „ineffabilis dulcedo" (dulceață nerostită), „ineffabile gaudium" (nerostită bucurie), „ineffabilis potentia" (putere nerostită), „inefabilis majestas (nerostită măreție) ș.a.m.d. Apelînd la texte mistice, Agrippa citează apologia unui Ioan Trithem, abate de Spannheim, care vorbește din capul locului, începînd cu vechii filosofi păgîni, despre „tainele inefabile ale misterelor" *(ineffabilia mysteriorum secreta).* Prin alte cuvinte, magicienii își rezervă cheia tainelor, refuzată profanilor. Cam aceeași ni se pare și atitudinea criticilor care manevrează substanțial noțiunea inefabilului, ca o nouă categorie estetică : lor li se revelă absolutul sau esența fenomenului poetic, pe care ar cam fi datori să-l expliciteze, dar mai adesea, vorba lui Eminescu, îl „încifrează" prin întortocheri verbale, în loc de a-l descifra. Avem de-a face astfel, prin atît de tocita pseudonoțiune estetică a inefabilului, cu o reviviscență a limbajului mistagogic al religiilor revelate, din Antichitatea cea mai îndepărtată pînă la creștinism. Se sacralizează și se tabuizează obiectul poetic, impunîndu-se false limite percepției critice, de aceia chiar care fac profesiune de clarificare a fenomenului artistic. Sîntem, așadar, într-un cerc vicios. „Nerostitul" — în afară



de sfera misticei — nu există decît în vocabularul redus al celor ce spun „nu am cuvinte". Poeţii şi criticii sînt datori să le aibă : cei dintîi prin modalitatea sugestiei, ceilalţi cît mai precise şi explicite.

(În : Şerban Cioculescu, *Inefabilul*, *România literară*, 4 iunie 1970, p. 3.)

AL. DIMA

ARTA POPULARĂ ŞI RELAŢIILE EI

[Intenţia simbolică a artei populare]

[...] Urmărind mai departe descrierea artei populare, ne oprim în faţa valorilor de conţinut ce ea cuprinde.

Observăm mai întîi că dintre elementele, din care se încheagă de obicei o operă, artistul popular accentuează — în mod insistent — fondul şi valorile sale, iar omul din popor care-şi însuşeşte opera se orientează de asemeni aproape exclusiv în aceeaşi direcţie. În genere, considerarea formală, şi deci estetică, nu-l preocupă în mod deosebit. [...]

Care sînt valorile de conţinut ale artei populare şi în ce fel se deosebesc ele de cele ale artei culte ? Ele nu pot fi desigur decît cele ale cercului de viaţă căruia îi aparţine comunitatea creatoare de artă populară. Valori general-umane, colorate specific de cadrul propriu al comunităţii, apar în arta populară care reprezintă obiceiuri şi credinţe, superstiţii, toată gama sentimentelor morale şi înţelepciunii, spiritul satiric ş.a. Dependenţa artei populare de aceste valori e absolută şi severă. [...]

Trebuind însă, pentru o mai completă descriere a fenomenului artistic popular, a enumera motivele lui, vom utiliza metoda orînduirii logice cu titlul expozitiv numai, accentuînd permanent funcţia lor simbolică. Fiindcă arta populară se caracterizează într-adevăr nu printr-o intenţie naturalistă, ci mai ales printr-una simbolică, motivele naturale acoperind sensuri către a căror exprimare artistul popular tinde în primul rînd. Reprezentarea elementelor naturii e deci numai un mijloc spre scopul final, care e indicarea unor relaţiuni între om şi puterile misterioase ce-l înconjoară. Operele de artă au de aceea de multe ori aspectul unui text enigmatic, care poate fi citit numai cu ajutorul unei chei, pe care comunitatea o

posedă cu titlu exclusiv. Un exemplar foarte elocvent de acest fel ne dă Grete Dircks într-o lucrare de popularizare a artei germane (*Schöpferische Gestaltung der deutschen Volkskunst*, 1935), unde ni se înfățișează o țesătură din secolul al XVIII-lea aflată la muzeul din Kiel: un oval încercuit de o bandă de stele avînd la cele două capete soarele și luna. Patru figuri omenești străjuiesc cele patru colțuri ale cadrului. Înlăuntrul ovalului găsim animale, și anume: pelicani cu pui, lebede cu pui, doi cerbi. Pentru un contemplator orientat naturalistic, această coexistență de stele, oameni, animale nu are nici un sens. Ea se tălmăcește însă, după cum urmează, de către omul din popor: banda cu stele reprezintă firmamentul, cele patru figuri din colțuri: punctele cardinale, încercuit cu firmamentul e pămîntul cu simboluri ale elementelor lui: cerbul pentru uscat, pelicanul pentru văzduh, lebăda pentru apă.

Simbolica aceasta își are originile pînă în preistorie. În genere, ea e însoțită uneori și de intențiuni magice sfințind obiectele pe care e incrustată și ținînd departe de ele, puterile răului. [...]

Asistăm astăzi în parte la unele popoare la o treptată stingere a funcției simbolului. Deși semnele continuă a se moșteni de la generațiile anterioare, ele sînt tot mai puțin însoțite de înțelesul lor originar. Anchetele pe teren aduc și în această problemă limpeziri. În spatele semnelor rar mai caută drăgușenii, de pildă, tălmăciri ascunse. Doar cîte o minte mai iscoditoare ca cea a cojocarului D. Sofonea mai e ispitită să nu creadă în realitatea chipurilor artistice ce i se înfățișează, pe care le socotește numai „semne și amintiri" — expresia îi aparține — pentru înțelesuri supranaturale.

În arta populară a drăgușenilor, ancheta noastră a descoperit doar cîteva simboluri cu totul comune: cocoșul ca simbol al bărbăției, culori ca negrul: semn de jale — Maica Precista apare uneori în icoanele drăgușenilor cu fața neagră, ceea ce pentru țăranca Rafira Jurcovan (50 ani) înseamnă: „e jalea Maicii Domnului că am lucrat sărbătoarea" — sau albul: culoarea inimii deschise. Porțile drăgușenilor sînt mai toate incrustate cu cruci și stele socotite de țărani — în mod firesc — ca simboluri ale creștinătății. [...]

Deși uneori în decadență, simbolismul artei populare rămîne totuși un caracter de seamă al ei, pentru faptul mai ales că oglindește o mentalitate arhaică. [...]

(Fragment. În Al. Dima: *Arta populară și relațiile ei*, Editura „Minerva", București, 1971, pp. 32—33, 38—39, 41—42.)

LITERATURA COMPARATĂ ÎNTRE DISCIPLINELE ŞTIINŢEI LITERATURII. CONCEPTE PRELIMINARII ŞI DELIMITĂRI

[Obiectul cunoaşterii în „ştiinţa literaturii"]

[...] Cuprinderea disciplinelor umaniste şi a celor literare în speţă, în cadrul tendinţei generale de a deveni „ştiinţifice", se datoreşte extinderii conceptului de „ştiinţă" de la domeniul naturii la cel al spiritului încă din a doua jumătate a veacului trecut. S-au întemeiat atunci sociologia, psihologia, filologia, folcloristica, istoria etc., adeseori cu metode ale ştiinţelor naturii. Aplicaţiile la literatură au venit nu numai din partea lingvisticii — ceea ce era şi firesc, dar şi din cea a psihologiei — la Sainte-Beuve, din cea a sociologiei la D-na de Staël, chiar înainte de întemeierea acestei discipline şi pînă la Taine şi Brandes, dar şi direct din partea ştiinţelor naturii, la Brunetière de pildă. Toată această atmosferă ştiinţifică s-a reflectat, la noi, în scrierile de început ale lui G. Ibrăileanu pînă şi în terminologia sa critică sub influenţă dominant naturalistă.

Se impune, aşadar, să lămurim în prealabil, cel puţin în mod sumar, în ce măsură conceptul de „ştiinţă" se poate aplica literaturii înlesnind studiul adecvat al acesteia.

Prin „ştiinţă" înţelegem, în orice caz, şi încă din Antichitate, un proces de cunoaştere ; Kant a precizat, mult mai tîrziu, că e vorba de o cunoaştere certă şi apodictică şi, mai ales, de organizarea cunoştinţelor după anumite principii. Spencer a comunicat, apoi, o formulă renumită după care procesul de cunoaştere se înfăţişează sub trei moduri distincte : o cunoaştere vulgară, disparată şi empirică, o a doua, parţial unificată, şi aceasta e echivalentă cu „ştiinţa" propriu-zisă, şi o a treia, total unificată, filosofia.

„Ştiinţa literaturii" poate fi socotită, în lumina unor astfel de caracterizări, ca un proces de cunoaştere cu tendinţe spre certitudine, cu un ansamblu de cunoştinţe organizate pe anume axe de susţinere şi, după concepţia lui Spencer, ca un sistem de cunoştinţe parţial unificate în sensul că acestea se referă doar la domeniul restrîns al literaturii, ordonat de o valoare dominantă, care rămîne, desigur, cea estetică.

Obiectul cunoaşterii în „ştiinţa literaturii" variază însă — se înţelege — după disciplinele care o constituie. *Critica literară* studiază astfel fenomene concrete, individuale, opere şi autori, spre a le determina valoarea artistică şi originalitatea. *Istoria literaturii* se referă la curente şi şcoli, la geneze şi filiaţii, cu un cuvînt, la clasificări în grupe sau la încadrări de personalităţi sub proiec-

torul timpului, cu accent, prin urmare, asupra epocii, a momentului respectiv. *Teoria literaturii*, în sfîrşit, îşi propune studiul categoriilor, al conceptelor abstracte (stiluri, metode, curente, genuri şi specii, aspectele structurale, caracterele generale ale artei literare etc.). *Literatura comparată şi cea universală*, pe care le prezentăm deocamdată împreună, îşi identifică obiectul în fenomene literare de tot felul (fie individuale, fie de grup), raportate la anume momente şi care aparţin unor sfere lingvistice şi istorice distincte unele de altele.

„Ştiinţa literaturii", în calitatea ei de disciplină, elimină — în orice caz — perceperea empirică a fenomenelor, reconstituirea lor inferioară prin metodele impresionismului, descrierea pur şi simplu. Neexistînd o cunoaştere în sine, critica literară depăşeşte ea însăşi, implicit, tendinţa cercetării izolate, căci orice caracterizare presupune raportare, prin comparaţie, la fenomene analoge. Un mod de sistematizare apare deci pretutindeni, în toate disciplinele studiului literar şi el alcătuieşte, de fapt, sîmburele ştiinţei către care tindem.

Forma cea mai înaltă a sistematizării, caracteristică ştiinţei, rămîne însă formularea „legilor", adică — după vechea definiţie a lui Montesquieu — a „raporturilor necesare care derivă din natura lucrurilor, şi, în acest sens, toate obiectele îşi au legile lor", ca „raport constant, stabil între fenomene". După cum se ştie, unii reprezentanţi ai studiului literar, mai ales istoricii, socotesc că disciplinele literare nu sînt decît repertorii metodice de fapte, cel mult serii, în sensul lui Xenopol şi al şcolii lui Rickert şi Windelband, şi înlătură orice idee de „lege". N-au lipsit, totuşi, voci, chiar din epoca idealismului filosofic, şi anume din cea a esteticii posthegeliene, care au crezut în existenţa „legilor" esteticii literare. Printre aceştia, un Fr. Th. Vischer, de pildă, situat în genere în afara oricărei problematici sociale, socotea că poate fi definită ca „lege" a poeziei caracterizarea acesteia ca sinteză a tuturor artelor, sinteză văzută imaginativ. [...]

Conceptul de „lege" a fost introdus însă în „ştiinţa literaturii", cu încredere şi consecvenţă, de către marxism, dar nu într-un fel rigid şi riguros, ca, de pildă, prin întemeierea lor pe o cauzalitate strictă de tip naturalist. Fenomenul literar nu este efectul, cu „consecvenţă invariabilă şi necondiţionată", al unui antecedent sau al unui ansamblu de antecedente care ar alcătui „cauza". În „ştiinţa literaturii" nu ne poate întîmpina un raport mecanic, întrucît între aşa-numitele „cauze" şi „efecte" se interpun totdeauna factori im-

previzibili. Wellek şi Warren au subliniat faptul în a lor *Theory of literature (Teoria literaturii)* observînd — cu drept cuvînt — că oricît am studia „mediul", „cadrul", „determinanţii" operei literare, nu epuizăm, prin aceasta, explicaţia integrală a fenomenului literar în ansamblul său. „Ştiinţa literaturii" în secolul trecut a tratat „cauzalitatea" unilateral, Sainte-Beuve a redus-o la biografie, Taine şi Brandes la sociologie, Brunetière la sociologie şi biologie.

O îmbrăţişare largă a tuturor factorilor de luat în considerare, o cauzalitate vastă şi amplă ne-a oferit-o însă marxismul, care introduce fenomenul literar în sistemul relaţiilor reciproce dintre bază şi suprastructură, şi determină caracterul indirect al raporturilor dintre literatură şi condiţiile economico-sociale. „Cauzalitatea" se identifică astfel cu descrierea minuţioasă, completă şi elastică, a împrejurărilor economico-sociale, între care se integrează organic fenomenul literar. Trebuie observat, în plus, că nu e vorba aci numai de o pură metodă descriptivă, ci că aceasta închide în cuprinsul ei judecăţile de valoare corespunzătoare şi că, prin urmare, determinismul social e însoţit concomitent de scara aprecierii şi ierarhiei estetice. [...]

(Fragment. În : Al. Dima, *Principii de literatură comparată,* ediţia a II-a, „Editura enciclopedică română", Bucureşti, 1972, pp. 12—15.)

OVIDIU PAPADIMA

O ABSORBIRE PLENARĂ A CULTURII TIMPULUI

[Exprimarea actualităţii în literatura de azi]

[...] Toate istoriile literare ale popoarelor europene încep cu semnalarea primelor monumente, care, în fond, sînt acte de cultură, avînd o funcţiune care depăşeşte cu mult sfera faptului estetic. De fapt, în trecutul îndepărtat al literaturii europene [...] nu se poate vorbi de o conştiinţă a valorii artistice pure în literatură ca şi în artă. Aceasta nu înseamnă că făuritorii acestor dintîi monu-

mente nu erau artiști și nu aveau conștiința că ceea ce realizau ei trebuia să răspundă mai mult sau mai puțin legilor creației artistice. Dar, mai presus de orice, în ei exista conștiința că opera lor răspunde unor comandamente mult mai largi decît simpla delectare estetică [...] În clasicismul greco-latin, ca să vorbim numai de culmi, literatura ca și arta constituiau *summae* ale culturii timpului lor. Din *Iliada* lui Homer, cititorii de astăzi și dintotdeauna pot fi încîntați pe bună dreptate de amploarea respirației epice și de marea concretețe a poeziei bătrînului rapsod, dar în același timp arheologii, istoricii, sociologii, psihologii, economiștii găsesc cele mai prețioase și mai vii documente despre cultura și viața socială a secolelor în care aheii își instaurau splendida lor dominație în Elada [...]. E o afirmație ultrabanală că *Divina Commedia* lui Dante este și ea o *summa* a culturii feudale și totodată o magnifică anticipare a Renașterii. Istoria literaturii germane începe cu textul unui jurămînt și cu fragmentul epic în versuri avînd în centrul său lupta dintre tată și fiu, într-un context care cuprinde o întreagă mentalitate. Istoria literaturii române începe cu tipograful Coresi și cu analele anonime, avînd o funcțiune de consemnare strictă a datelor istorice. Ea își atinge prima culme ca artă a scrisului — se știe iarăși foarte bine — prin cronicari și prin traducerile și prelucrările unor demnitari clericali de o acută conștiință patriotică și integrați în întreg orizontul de cultură românească din timpul lor. [...] S-au emis opinii, de exemplu, că poezia românească nu ar fi existînd decît începînd cu simbolismul, pentru că de atunci ar fi avut „conștiința de sine" ca realitate independentă de actul de cultură. În treacăt fie zis, această afirmație nu e deloc nouă. Am întîlnit-o, aproape cuvînt cu cuvînt la fel, într-un articol publicat de N. Davidescu în *Flacăra* din 1914, articol care n-a fost inclus în volumele sale de critică. [...] Așa cum am căutat să demonstrez, literatura e un act de cultură, dar ca artă cu legislația ei internă, proprie, și cu funcțiile ei proprii. [...] Ceea ce s-a realizat în domeniul social, politic și economic de către patria noastră — ca documente ale forței creatoare de civilizație a poporului român — trebuie să-și găsească prin literatura de astăzi, una dintre cele mai strălucitoare, mai atractive și mai convingătoare modalități de expresie.

(Fragment. În *Astra*, VII, 1972,
nr. 4.)

ION BIBERI

ESEUL — METODĂ DE CUNOAȘTERE

[Eseul cuprinde, prin mijlocirea metodei integrative, domeniul culturii și realitatea cosmologică]

Eseului literar și filosofic îi corespunde, în gîndirea științifică, metoda de lucru interdisciplinară. De o parte și de alta, aceeași formație mentală, tributară mai multor perspective de examen, aceeași varietate de călăuziri spirituale, intersectîndu-se convergent, ca razele unui reflector, pentru luminarea unei realități sau probleme — care, prin însăși structura lor, sînt complexe.

Cercetarea zisă de specialitate fragmentează realitatea, o reduce la un singur plan și o situează unidimensional. Eseul, prin multilateralitatea perspectivelor pe care le dezvăluie, prin folosirea unor instrumente diferite de lucru, depășește fragmentul, artificial desprins din întregul realității, și încearcă să o cuprindă în unitatea originară a acesteia: documentul de istorie literară nu mai este, de pildă, privit în sine, pentru semnificația lui biografică sau istorică, ci apare ca o manifestare a unui *act* de interferență, în care plan psihologic și dat estetic, fapt istoric unic și semnificație generală, apar în unitatea lor indivizibilă. Înregistrarea unui fapt istoric literar se situează, în adevăr, într-un context multiplu, de o neasemuită bogăție de structură de corelații.

Eseul literar se străduiește să cuprindă, în credința noastră, universul noologic din această perspectivă de totalitate, folosind, în interferență, o înmănunchiere de instrumente de lucru, pe care „specialiștii" le disting în fruntarii bine determinate: psihologie și estetică, psihiatrie și istorie literară, filologie și evoluție socială, geneză și împlinire, trecut-prezent-viitor; faptul — mărturie de viață spirituală — opera literară sau artistică, discursul sau instituția, cutuma sau viziunea folclorică, aceasta din urmă fiind înțeleasă în sensul ei cel mai larg — vor fi raportate, în înțelegerea eseistului, la coordonatele generale ale unei culturi naționale și, prin aceasta, la valorile culturii universale. Această subsumare comportă, fără îndoială, trepte progresive de examen, trecînd succesiv de la condiționarea faptului de cultură de către psihologia artistului, la cadrele sociale în care s-a dezvoltat acesta, la datele epocii și culturii care l-au ajutat să devină el însuși. În centrul acestui proces,

legînd manifestarea spirituală, întrupată într-o operă, și realitatea culturii universale care o conține, se află personalitatea creatoare, artistul. În sfera vieții culturale, totul își are obîrșia și încoronarea, rădăcina și finalitatea în activitatea personalității. Conștiință socială și conștiință individuală sînt corelative. Prin proces de geneză istorică, viața colectivă izvorăște din confruntarea și comerțul conștiințelor individuale, dar acestea din urmă se formează, în împlinirea lor, sub influența valorilor culturale, actuale în conștiința colectivă, la care individul se adaptează, cu deosebire în cursul procesului său de educație. Astfel, om și colectivitate, individ și omenire, operă și cultură sînt realități ce se presupun, într-un proces indisociabil. Acest proces se străduiește să-l examineze, în corelațiile lui dinamice, cu deosebire genetice, cercetătorul — prin mijlocirea eseului.

În cercetarea lui, artistul este ținut să observe un principiu de metodă cu validitate universală, raportarea faptului la întregul din care face parte. În viața culturală, ca și în universul fizic, nu există fapte izolate. Izolarea nu este decît rodul spiritelor simplificatoare, cu înțelegere trunchiată a lumii. Totul este în tot. Eseistul caută să raporteze faptele, aparent izolate, la totalitățile în care se integrează. Astfel, pentru a da un exemplu ilustrator al uneia din direcțiile de examen a prezentei culegeri de eseuri, opera artistică este o mărturie a unei personalități, și nu a unei zone sufletești limitate : în operă nu se exprimă o facultate, sau un „element" sufletesc bine circumscris, așa cum ar putea-o presupune o psihologie asociaționist-atomistă, ci o conștiință, care trebuie cuprinsă în unitatea ei centrală de viață. Individualitate fizică, aptitudini corporale și sufletești, biografie, viață subconștientă și rațiune, fantezie și date de amintire, reverie leneșă și examen lucid de conștiință, ideal estetic și vis, grafic al emotivității, întîmplare și neprevăzut, presentiment și evadare în activitate de joc, sentiment al libertății interioare și supunere la o tehnică artistică îndelung învățată și practicată, ceea ce nu exclude prea adesea înmlădirea, depășirea și chiar negarea acesteia — invenție și depășire de sine, integrare într-o disciplină tradițională și, totuși, crearea unei discipline personale de lucru și gîndire, și, mai presus de toate, corespondența directă între propria viață și lumea exterioară, cuprinsă în întregul octavelor sale structurale — fizice, sociale, spirituale —, toată această realitate, definită în ființa artistului, în unicitatea ei ireductibilă, se află la obîrșia operei de artă. O atare înțelegere presupune mînuirea a numeroase discipline de gîndire — cu deosebire psihologie, estetică, filologie, etnografie, etnologie, neuro-psihiatrie, sociologie, filosofie a culturii, folosite în corespondențele lor de adîncime, și nu în izolarea lor

aparentă, de științe bine delimitate. Cu aceste instrumente am încercat, cu mulți ani în urmă, în continuarea lucrării noastre *Funcțiunile creatoare ale subconștientului* și *Individualitate și destin*, să cuprindem procesul de elaborare a operei de artă într-un eseu de sinteză : *Personalitatea și actul artistic.* Împrejurările ne-au împiedicat de a duce la bun sfîrșit această cercetare ; au rămas, din acest efort, cîteva *membra disjecta,* dintre care cîteva își află loc în prezentul volum.

Metoda de lucru a eseistului va avea, așadar, în înțelegerea noastră, un caracter de expresie a unei formații mentale, esențial interdisciplinare, cu deosebire psihologice, medical-psihiatrice și filosofic-cosmologice, așa cum le-am aplicat în lungul activității noastre, practice și teoretice. Eseul cuprinde astfel, prin mijlocirea metodei de cunoaștere integrative, deopotrivă, domeniul culturii și realitatea cosmologică. Gîndirea adîncește, fără deosebire, tărîmurile spiritului și ale materiei. Eseul literar, filosofic sau cosmologic, nu alcătuiesc decît fețe ale aceleiași metode de lucru, ale aceleiași năzuinți de cuprindere unifiantă a faptelor, cu raportare la drama de cunoaștere și examenul de conștiință al omului. [...]

(Fragment. În : Ion Biberi, *Eseuri,*
Editura „Minerva", 1971, pp. 5—7.)

I. D. GHEREA

ÎN JURUL TEHNICEI LUI TOLSTOI

[Rigoarea oglindirii]

Arta literară a lui Tolstoi e, cred, dintre toate, cea mai ușor de definit și, în același timp, cea mai greu de analizat. E ușor de definit pentru că tot ce a scris Tolstoi, întrucît e artă, nu urmărește decît un țel : să oglindească realitatea. Aceasta e preocuparea lui unică și continuă, și toate frumusețile cîte ne trec pe dinainte, chiar efectele cele mai tragice, izvorăsc, involuntar parcă, din exactitatea oglindirii. Și încă înțelesul termenului „realitate" e prea larg ; niciodată la Tolstoi un peisaj nu e așa cum ni se arată cînd nu e decît el, cînd nu e legat cu nici un element subiectiv. Acest fel de realitate nu-l interesează deloc pe Tolstoi. La el natura e totdeauna profund antropomorfică. Uneori peisagiul e pătruns de afectivitatea

unuia din personagii sau a autorului ; alteori descrierea e presărată cu amăgiri ale simțurilor astfel că elementul subiectiv biruiește totdeauna. Iată un exemplu de felul al doilea, din nuvela *Viscolul* : „Deși nu ningea, nu se vedea sus nici o stea și cerul părea, față cu întinderea albă de zăpadă, neobișnuit de adînc și de negru", și mai tîrziu : „Împrejur totul e alb, alb mișcător ; orizontul apare ba infinit de larg, ba strîmt de toate părțile, la depărtare abia de doi pași ; cîte odată se ridică la dreapta un zid înalt și alb care aleargă cu noi, dispare, se arată iarăși în față, fuge cîtva timp înaintea noastră și se face nevăzut. Cînd mă uit în sus, cerul îmi pare în prima clipă senin de tot și am impresia că văd stelele prin ceață ; dar stelele fug din fața privirii mele și dispar ; și nu mai văd decît zăpada care, trecînd de ochii mei, îmi cade pe mîini și pe gulerul de blană. Cerul e peste tot egal de luminos, egal de alb, spălăcit, monoton și în continuă mișcare."

Dealtfel această jumătate subiectivă a realității e cu mult mai bogată și mai interesantă pentru noi, astfel că sfera lui Tolstoi e imensă ; termenul cel mai exact pentru a o numi e, cred, „viața". Și în această sferă Tolstoi e atotputernic. Despre orice ar vorbi, îți face totdeauna impresia că cunoaște deosebit de bine acel domeniu al vieții. Pare specialist pe orice tărîm, în orice, în joc de cărți, în viața la țară, în război, în agricultură, în curse de cai, în dragoste și în moarte. Tolstoi are universalitatea unei forțe a naturii și e invariabil ca și dînsa. Nici o evoluție nu se simte în opera lui artistică. De la *Cazacii* la *Învierea* toate concepțiile autorului s-au schimbat din rădăcină ; arta lui a rămas identică.

Așa pudic cum îl știm, Tolstoi e poate singurul scriitor cu adevărat și pe de-a-ntregul realist. [...]

Astfel problema literară pe care o propune și o rezolvă Tolstoi e mult mai grea decît ar fi fost pentru un scriitor de duzină : el vrea să redea realitatea, așa pestriță și luminoasă cum e, servindu-se numai de mijloace de expresie terne și uzate. Pe de altă parte, însă, opera astfel realizată are calități însemnate, care altfel ar fi fost imposibile. Am văzut că naturalețea exprimării mărește impresia totală de adevăr. Vălul pe care de obicei expresia îl întinde între noi și realitate cade, atît ne e de uzuală această expresie, și ni se pare că avem a face însăși cu lucrurile și întîmplările. Și simțind că toată grija autorului e pentru ce povestește, nu pentru *cum* povestește, atenția cititorului se îndreaptă în aceeași direcție.

Despre Proust, Benjamin Crémieux spune că reușește să evite orice „poncif“ (banalitate), chiar cele pe care le-ar crea el însuși, și că grație acestui lucru stilul lui n-are să fie niciodată „figé“ (înțepenit). E drept că acest stil — minunat, dealtfel — e foarte căutat și extrem de personal. Desigur că Tolstoi s-ar fi îngrozit în fața unei comparații ca aceasta: „...le soleil menacé par un nuage... donnait une carnation de géranium aux tapis rouges... et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière“. Dar, tocmai din cauza calităților lui, nu-mi pare probabil să scape de universala mumificare.

Înainte de război, doi francezi spirituali, Paul Reboux și Charles Muller, au dat la iveală o serie de parodii foarte amuzante și interesante sub titlul *A la manière de...* Singura din aceste pastișe care nu prinde deloc maniera autorului vizat, ci e numai o satiră hazlie a opiniilor lui, e cea a lui Tolstoi. E foarte semnificativ aceasta. Poziția celor doi caricaturiști era într-adevăr grea. În loc să aibă de a face cu o manieră, se aflau în fața unor mijloace de expresie atît de „oarecare“ încît par aproape inexistente, și sub acest înveliș complet transparent nu e decît viața; și e greu să parodiezi viața în totalitatea ei. [...]

Teoreticește, opera literară cea mai opusă esteticei lui Proust e cea a lui Tolstoi. Ea nu ridică după cum cere Proust „le voile de laideur et d'insignifience qui nous laisse incurieux devant l'univers“. Proust vrea ca lumea — „qui n'a pas été créé une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu“ — reflectată de artist să fie profund personală și caracteristică pentru acesta. Idealul lui e pictorul Elstir, „qui ne pouvait regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours“. Am văzut că Tolstoi reprezintă, cu mult mai mult decît oricare alt artist, tendința contrarie; asemănarea între model și portret e dusă la el pînă la maximum posibil. Nedumerit, Proust ar fi putut să se întrebe: cum se poate ca realitatea, urîtă și searbădă cum e, să ni se înfățișeze frumoasă și interesantă în oglinda unei opere de artă a cărei singură grijă e să nu o falsifice? Și, ca discipol al lui Bergson, cred că ar fi rezolvat dificultatea cam așa:

Viața transpusă în literatură suferă două alterări inevitabile, astfel că există o stilizare esențială a acestei arte. Prima: între realitatea literară și cea propriu-zisă e o relație asemănătoare cu cea stabilită de Bergson între amintire și percepție, adică o deosebire

nu numai de grad, ci și de fire. Pe cînd percepția ne invită la fapte, pătrunsă fiind de toate acțiunile posibile pe care corpul nostru le-ar putea exercita asupra obiectului prezent, amintirea e dezinteresată, e golită de acțiune : „...le passé n'est qu'idée, le présent est idéomoteur".

Tot astfel realitatea trăită, oricît de indiferentă ne-ar fi, oricît de puțin ne-ar atinge propriile interese (în sensul larg al cuvîntului), desenează totuși în inconștient nenumărate reacțiuni eventuale ; în schimb realitatea din literatura cea mai naturalistă e complet independentă de noi și privirea o urmărește liberă de orice gînd inconștient de imixtiune. Chiar atunci cînd, antrenați de povestire, ne interesăm mai „activ" de peripețiile ei, simțim că emoțiile ne sînt artificiale, fără rădăcini adînci, și, dealtfel, străine adesea de plăcerea estetică.

A doua alterare : Realitatea din literatură e prin natura ei discontinuă în timp și în spațiu. Pe cînd pictura redă o lume neîntreruptă de forme și culori, literatura s-ar putea compara cu un desen punctat, nu cu desenul obișnuit care, dacă nu reprezintă decît incomplet modelul, se folosește măcar de trăsătura continuă. La Tolstoi, punctele urmăresc cu exactitate neînduplecată conturul vieții, dar viața nu e punctată. În limbajul lui Bergson am spune că arta literară întrebuințează metoda cinematografică pentru a reconstitui viața. Numai că la cinematograf fotografiile urmează una alteia atît de repede, încît nu poți percepe intervalele, pe cînd în literatură le treci cu vederea fiindcă, printr-o obișnuință îndelungată, ne-am familiarizat perfect cu această deosebire dintre realitate și literatură, ba chiar, mai general, realitate și limbaj.

Am spus că Tolstoi a surprins ritmul vieții ; mai exact e să spunem că interceptează prin analiză și subliniază ritmul unei continuități. Și poate că tocmai monotonia continuității e esența acelui gust insipid al vieții și cauza răului de mare pe care îl dă unora legănatul realității.

Ritmul roților pe șine e înecat în hîrîitul continuu al trenului. Tolstoi scoate în relief și izolează acest ritm, silindu-ne să auzim în țăcănitul lui melodii care ne încintă, mai ales pentru că n-au nici o legătură cu grija de bagaje, nici cu afacerile care ne așteaptă la sosire.

(Fragment. În : Ioan D. Gherea, *Eseuri*, Editura „Minerva", București, 1971, pp. 36—58.)

ADRIAN MARINO

PENTRU O „NOUĂ CRITICĂ“: CRITICA IDEILOR LITERARE

[Pentru o cunoaştere de substanţă]

[...] Plăcerea criticii literare se satisface integral în chiar actul acestei critici. Sub raportul mecanismului său latent, este vorba de o *plăcere autotelică,* de o inocentă, dar neacoperită „gratuitate“. Dincolo de orice alte motivări şi finalităţi, critica ideilor literare (dealtfel, ca oricare alt gen de critică) se satisface în ea însăşi şi prin ea însăşi. Criticii noştri — deschidem o foarte mică paranteză — ar trebui, poate, să mediteze ceva mai mult şi la acest aspect al activităţii lor: al actului cu funcţionalitate şi valoare intrinsecă, a face critică pentru plăcerea de a face critică, atitudine care nu exclude nici eficienţa, nici obligaţiile şi implicaţiile colective. Rezultatele pot fi adesea destul de relative. Plăcerea, cînd este autentică, rămîne însă totdeauna foarte reală. Şi ea este, în ultimă analiză, cea mai bună garanţie a seriozităţii şi reuşitei oricăror activităţi critice. Nici „succes“ imediat, cu orice preţ, nici ocupări de „poziţii“, nici alt gen de acţiuni extracritice; ci, în primul rînd, construcţia şi plăcerea creaţiei, în sensul definit în articolul *Creaţie*. Sîntem atît de pătrunşi de acest adevăr, care exprimă o realitate interioară organică, încît dacă *Dicţionarul de idei literare* (ca şi alte lucrări) n-ar avea nici un ecou, nici o audienţă şi eficienţă, accidentul — fireşte — nu ne-ar încînta prea mult. Dar decepţia profundă, catastrofa morală nu s-ar produce în nici un caz, deoarece adevărata satisfacţie s-a şi produs pe durata elaborării *Dicţionarului*. Noi ne socotim din plin recompensaţi, de pe acum, prin chiar faptul că această carte a putut fi meditată, documentată, scrisă şi publicată. Restul ne interesează ca fenomen intelectual şi social.

Noţiunea de „plăcere“, care-şi păstrează prin caracterul său eminamente spiritual o nuanţă „epicureе“, deloc reprobabilă, se cere explicată cu oarecare atenţie. Ea implică, mai presus de orice, satisfacţia indiscutabilă a *cunoaşterii*. Adevărata cunoaştere dă profunde şi imense satisfacţii. Stăpînirea obiectului, în speţă ideea literară, produce criticului o adevărată „bucurie“, o emoţie intrinsecă invincibilă. La cercetătorul de vocaţie (există destule mărturii în acest sens: Leibniz, Renan etc.), pasiunea şi exerciţiul cunoaşterii

depășesc adesea, ca semnificație și valoare, importanța obiectului. Totul se petrece ca și cum ideea literară se gîndește *prin noi* și se bucură că se clarifică, ea *în noi*, și *noi* odată cu ea. În desfășurarea sa, ca act de cunoaștere, critica ideilor literare își regăsește încă o dată autonomia și autotelismul funciar. În felul acesta, ea se obiectivează, se transformă în propriul său obiect de investigație. Subiectivitatea cea mai profundă se convertește în obiectivitatea cea mai necesară și impersonală.

Consolidată de o rețea de asociații și date intelectuale, plăcerea cunoașterii presupune amplificări și intensificări nebănuite. Substanța sa devine deci *erudiția*, noțiune inseparabilă de critica ideilor literare, de neconceput în afara documentării superioare, studiului organizat, plăcerii lecturilor metodice, frecventării bibliotecii, societății marilor spirite : autori, analiști și comentatori competenți de idei estetico-literare. Această satisfacție reprezintă pentru criticul ideilor literare o necesitate vitală : a confruntării, confirmării și consolidării pozițiilor proprii, într-un cerc solidar, select și discret de confrați ideali, cu care poți vorbi un limbaj comun de un anume nivel, ferit de trivializări și improvizații, preocupări minore, controverse mărunte, de strictă și efemeră „actualitate". Voluptatea de a deschide în serie texte specializate sau rare, a reflecta critic și sistematic asupra lor, a le extrage esența, a-ți afirma afinitățile și preferințele într-o anume comunitate de idei, a întreține un colocviu de specialitate cu spirite care obișnuiesc să vorbească în cunoștință de cauză, este — pentru cine știe s-o guste — mare, inimitabilă. Lumea abstractă a problemelor literare este net superioară convulsiei vieții literare imediate, și critica ideilor literare alege în mod decis între substanță și anecdotă, permanent și efemer, general și particular. De se poate vorbi de un anume „egotism", el are un caracter foarte specializat și tehnic. Caracterul său „subiectiv" îl ferește, însă, de livresc și asceză. Atitudinea intelectuală personalizată nu poate fi niciodată uscată sau aridă.

Un coeficient important de „plăcere" aparține și *analizei*, moment constitutiv, fundamental, al acestei critici, de neconceput fără analize și disociații, fără „tăierea firului de păr în patru", operație indispensabilă stabilirii sensurilor și nuanțelor unei idei literare. În locul unui roman ne ocupăm de o problemă literară, dar metoda analitică rămîne în esență aceeași.

(Fragment. În : A. Marino, *Dicționar de idei literare, I*, Editura „Eminescu", București, 1972, pp. 3—4.)

H. WALD

COMUNICAREA LINGVISTICĂ ȘI GENEZA IDEILOR

[Arta — expresie a abstracției]

Ideile se formează și se dezvoltă în și prin comunicare. Siliți de colaborarea în lupta cu natura să comunice între ei, oamenii au început făurirea ideilor. Vorba este trupul ideii, iar ideea este sufletul vorbei. Ca tot ce este creat de om, limbajul, principalul mijloc de comunicare, este și materie și spirit.

După cum se știe, filosofia marxistă consideră că spiritul este generat de materie, că este o funcție a materiei superior organizate și un produs al practicii social-istorice. Teoria contemporană a comunicării consolidează această teză, precizînd procesul prin care materia și practica socială dau naștere spiritului : materia care generează spiritul este *vorbirea* prin care oamenii se înțeleg reciproc și organizează astfel activitatea lor comună asupra mediului înconjurător. Vorbirea este și materie — substanță fonică — și practică socială — mijloc de comunicare. Nu creierul gîndește, ci omul gîndește, cu ajutorul creierului, din clipa în care începe să vorbească.

Spiritul este creația vorbirii. Vorbind, omul adaugă biosferei o logosferă. [...]

2. *Scrisul*

Reprezentarea grafică a fost de la început mai mult *transcrierea* neliniștii umane față de viitor decît *descrierea* prezentului. Prezentul, fiind indicabil, nu se cere re-prezentat. Numai absentul merită să fie reprezentat. Orice reprezentare, amintind trecutul și anticipînd viitorul, smulge din prezent obiectul vizat. Fiind transcrierea unei vorbiri, reprezentarea grafică se împărtășește deja din proprietatea noțiunilor de a avea o față îndreptată spre trecut și cealaltă spre viitor. Conservînd amintirea unei experiențe trecute pentru a înlesni anticiparea unei acțiuni viitoare, reprezentările grafice exprimă în mult mai mare măsură atitudinea oamenilor față de natură decît înfățișarea naturii însăși. Prin reprezentările grafice oamenii își comunică unii altora informații nu despre prezentul care se vede, ci despre absentul care nu se vede. Reprezentările grafice se folosesc de prezent pentru a semnifica absentul. Grafica comunică informații despre absent, atît în absența emițătorului, cît și în absența receptorului.

Prin reprezentarea grafică a vorbirii, independența relativă a omului față de mediul său înconjurător crește considerabil. „A scrie" — înseamnă a te distanța de prezent, a face abstracție de nenumărate însușiri concrete ale realului, a pregăti, astfel, stăpînirea umană asupra naturii sensibile.

Superioritatea decisivă a limbajului uman față de toate celelalte mijloace nelingvistice, de comunicare, constă în faptul că vorbirea în general și scrierea în special sînt în stare să mențină prezentul la o distanță din ce în ce mai mare și să permită astfel predicția viitorului, a posibilului, a probabilului. Omul a inventat limbajul nu pentru a se ține de coada lucrurilor, ci pentru a le transforma conform scopurilor sale. Grafismul reprezintă nu atît realitatea, cît intențiile omului cu privire la ea. „Dacă există un punct asupra căruia avem astăzi toată certitudinea este că grafismul începe nu prin reprezentarea naivă a realului, ci prin abstract." (André Leroi-Gourham) Istoria scrierii, de la mitogramele pictografice pînă la literele alfabetului, este istoria reprezentării grafice a unor idei din ce în ce mai abstracte și mai generale despre realitate. Cele mai vechi desene sînt mai degrabă suporturi grafice ale unui context oral decît reproduceri ale unor scene de vînătoare. Primele figuri aveau o valoare magică, codificau un mesaj secret pe care numai inițiații erau capabili să-l descifreze. Trecerea de la gîndirea mito-magică la cea tehnico-științifică s-a făcut treptat și concomitent cu evoluția așezărilor urbane. „Se pot situa către 3500 înaintea erei noastre (2500 de ani după apariția primelor state) primii germeni mesopotamieni ai scrierii. Două mii de ani mai tîrziu, către 1500 î.e.n., primele alfabete consonantice apar în Fenicia, iar către 750, alfabetele vocalice sînt instalate în Grecia. În 350, filosofia greacă este în plină înflorire." (André Leroi-Gourham) Perfecționarea scrierii nu duce numai la îmbunătățirea reprezentării grafice a vorbirii, ci determină un imens progres al gîndirii. Un mijloc care face accesibil exercițiul gîndirii unui număr mereu mai mare de oameni determină totodată și un progres calitativ al gîndirii ; pe măsură ce se universalizează, gîndirea este din ce în ce mai aptă să reflecte universalul. Devenind impersonală, uniformă și reversibilă, scrierea alfabetică imprimată stimulează gîndirea abstractă și elaborarea explicațiilor teoretice. Literele alfabetului, transcriind „sunetele" vorbirii și nu „înțelesurile" ei, deschid în fața gîndirii o perspectivă nelimitată. Cu un număr finit de litere, pot fi scrise o infinitate de enunțuri. Prin trecerea de la scrierea ideografică monoarticulată — enunțurile în ideograme — la scrierea alfabetică dublu articulată — sintagmele în moneme și monemele în grafeme — creativitatea gîndirii a crescut considerabil. Dealtfel, scrisul cere

minţii umane un efort mult mai mare decît vorbitul. Toată lumea ştie să vorbească, dar nu toată lumea ştie să scrie. Scrisul se învaţă mai greu decît vorbitul. Scrierea nu este o funcţie adăugată organelor vocale. „Pentru a vorbi vorbitorul n-are nevoie decît de corpul său ; pentru a scrie, nu-i ajunge mîna, ci îi mai trebuie şi un anumit instrument : stilet, pană, creion, toc, maşină de scris etc. Şi încă nu-i de-ajuns ; nu se scrie numai *cu ceva*, ci şi *pe ceva* : piatră sau cărămidă, pergament sau papirus, iar astăzi mai ales hîrtie." (Etienne Gilson)

Scrierea alfabetică, deşi mai simplă, este mult mai dificilă decît scrierea ideografică, deoarece implică un mult mai mare efort de abstractizare. Cititorul unui text alfabetic este nevoit să parcurgă cu mintea o distanţă mult mai mare între semnificantul grafic şi înţelesul semnificat decît cititorul unui text ideografic.

Scrierea alfabetică reprezintă însă nu numai un imens progres al gîndirii, dar şi o gravă primejdie : *dezvoltarea unilaterală a raţiunii în detrimentul sensibilităţii.*

Într-un moment de cumpănă a istoriei, între Socrate care mai apăra cultura orală şi Aristotel care consolida cultura scrisului, Platon era deja conştient de această primejdie. „Scrierea, Fedru, are un grav inconvenient, ca şi pictura. Produsele picturii sînt ca şi cum ar fi vii ; dar pune-le o întrebare, ele păstrează tăcerea. La fel şi cu discursurile scrise. S-ar putea crede că ele vorbesc ca nişte persoane inteligente, însă cere-le să-ţi explice ceea ce spun, ele nu vor răspunde decît un singur lucru, mereu acelaşi. O dată scris, discursul circulă peste tot şi trece indiferent prin mîinile cunoscătorilor şi prin acelea ale profanilor şi nu ştie să distingă cui trebuie şi cui nu trebuie să-i vorbească. Dacă se vede dispreţuit sau înjurat pe nedrept, are totdeauna nevoie de ajutorul tatălui său ; căci nu-i capabil să respingă un atac şi să se apere singur." Platon pomeneşte aici mai toate neajunsurile unui text : impersonalitatea, invariabilitatea, generalitatea, tendinţa spre alienare. Este o constatare curentă că autoritatea unui discurs creşte pe măsură ce se trece de la rostire la manuscris, apoi la un text dactilografiat şi, în sfîrşit, la pagina tipărită.

După două mii de ani, în preajma Revoluţiei Franceze, într-un moment în care reprezentantul grafic era sacralizat iar reprezentantul uman sacrificat, Rousseau reia critica scrisului cu şi mai mare înverşunare. Considerînd că scrierea este literă moartă şi că înăbuşă viaţa, Rousseau explică : „Scriind, eşti forţat să iei toate cuvintele în accepţia comună ; însă cel care vorbeşte variază accepţiile prin tonuri, le determină cum îi place ; mai puţin constrîns să fie clar, el dă multă forţă ; şi nu e posibil ca o limbă pe care o scrii

să păstreze multă vreme vivacitatea aceleia care nu e decît vorbită". Răul suprem ar fi limbajul logico-matematic, adică o limbă care nu mai poate fi vorbită, ci numai scrisă. Încă de pe acum oamenii se întreabă mai des cum se scrie un cuvînt decît cum se pronunţă el ; ca şi cum primordială este scrierea nu vorbirea.

Spre deosebire de Platon şi Rousseau, adversarii contemporani ai scrisului îi opun nu numai vorbirea, ci ansamblul mijloacelor audio-vizuale de comunicare. Reproşînd alfabetismului că a uniformizat, a fragmentat lumea, Marshall McLuhan scrie : „Evident, Raţional a însemnat multă vreme, în Occident, uniform continuu şi secvenţional. În alţi termeni, am confundat raţiunea şi alfabetismul, raţionalul cu o tehnologie particulară." McLuhan speră că, în curînd, cultura scrisului şi a cititului, care stimulează cu precădere activitatea intelectuală, va fi înlocuită cu o cultură oralo-vizuală, care va educa sensibilitatea. „Educaţia se va preocupa în viitor mai mult să dezvolte şi să cioplească simţurile şi percepţiile decît să «îndoape capetele». Şi asta nu va fi desigur o pierdere pentru «intelect»."

Numai că o sensibilitate care nu mai e condusă de intelect nu mai e o sensibilitate umană. Dezvoltarea deplină a omului se obţine nu prin diminuarea puterii sale de abstractizare, ci prin echilibrarea ei cu o viaţă afectivă din ce în ce mai intensă. Intelectul „răceşte" sensibilitatea numai dacă este cultivat unilateral. Altfel, o sporeşte, o prelungeşte, o rafinează. Trebuie cultivată conlucrarea dintre forţa logică a scrierii alfabetice şi autenticitatea afectivă a limbajului oral. Scrierea sporeşte coerenţa logică a vorbirii, iar vorbirea însufleţeşte scrierea. Scrierea alfabetică disciplinează gîndirea şi contribuie la transformarea dialogului social în monolog individual. Analfabeţii monologhează mult mai rar decît ştiutorii de carte. O conferinţă este mai mult scriere rostită decît vorbire. Spaţializînd temporalitatea vorbirii, scrierea transformă gîndirea ireversibilă în reversibilitate logică. Un rol deosebit în colaborarea dintre scriere şi vorbire are scrisul de mînă, mai apropiat de individualitatea vorbirii decît cel imprimat. Ivan Bunin mărturisea lui Valentin Kataev că scrisul de mînă e mai legat de actul creaţiei decît scrisul la maşină. „Cînd baţi direct la maşină — spunea el — fiecare cuvînt pe care l-ai bătut îşi pierde individualitatea, se despersonalizează, în vreme ce cuvîntul scris de propria-ţi mînă pe hîrtie e ca o urmă materială, vizibilă, a gîndului dumitale — crochiul lui — el nu şi-a pierdut încă legătura tainică cu sufletul dumitale — dacă vrei, cu întreaga dumitale fiinţă — aşa încît, dacă acest cuvînt este fals sau pus nelalocul lui, dacă este nepotrivit, lipsit de tact, ai s-o simţi de îndată, nu numai intuitiv, dar ai s-o şi vezi cu

ochii, sesizînd o anumită încetinire, accelerare sau chiar modificare a scrisului." Grafologia nu se practică asupra textelor imprimate, ci numai asupra manuscriselor, asupra autografelor... Ar fi interesantă o cercetare asupra deosebirii dintre stilul scriitorilor care bat direct la mașină și stilul celor care scriu de mînă. Se pare că primul este mai „denotativ", iar celălalt, mai „conotativ", unul este cognitiv, celălalt, mai expresiv. Pe măsură ce se îndepărtează de vorbire, scrierea se îndepărtează și de gîndire și, în cele din urmă, nu mai conservă decît dimensiunea logică a gîndirii. Totuși, în efortul legitim de a contracara logocentrismul, să nu se uite că cele mai mari victorii ale cunoașterii umane au fost posibile datorită culturii scrise, nu orale, că înțelegerea rolului pe care poate și trebuie să-l joace cultura audio-vizuală aparține culturii scrise, nu orale.

Marshall McLuhan preferă ideografia, deoarece, prin globalitatea și sincronismul ei, i se pare mai fidelă conștiinței decît analitismul și secvențialitatea scrierii alfabetice. După ce pretinde că „nu există nimic liniar și nici secvențional în cîmpul global de luciditate care există în orice moment de conștiință", McLuhan conchide : „De cînd există alfabetul fonetic am considerat că legătura de inferență este criteriul prin excelență al logicii și al rațiunii. Dimpotrivă, scrierea chineză investește fiecare ideogramă cu o intuiție globală a ființei și a rațiunii, care nu lasă decît un rol minim succesiunii ca semn de activitate și de organizare mentală."

De asemenea, Roland Barthes este încîntat de sincronismul antimecanic și antialfabetic al culturii japoneze. Pentru japonez, lumea nu este un „volum" care trebuie explorat, ci o „suprafață" care se cere admirată. Gîndirea japonezului nu este preocupată să parcurgă distanța dintre fenomenul sensibil și esența lui inteligibilă, ci să cuprindă ansamblul fenomenelor. Pentru el „totul este ornament al altui ornament : mai întîi, pentru că pe masă, pe platou, mîncarea nu e niciodată decît o colecție de fragmente, din care nici unui nu apare privilegiat de o ordine de ingestie...". Europeanul mănîncă după cum scrie : *discursiv*. Menu-ul său are o introducere, un cuprins și o încheiere. Dimpotrivă, mîncarea japonezului este *configurativă*. Pentru el „a mînca nu înseamnă a respecta un menu (un itinerar de farfurii), ci a desprinde, printr-o ușoară atingere de baghetă, ba o culoare, ba alta, grație unui soi de inspirație...".

Este adevărat că japonezii, neîmpiedicați de gîndirea alfabetică și de modelul mecanic, și-au însușit mai repede și mai temeinic modelul cibernetic de cultură, dar nu trebuie uitat că sintetismul erei electronice este rezultatul unei îndelungi dezvoltări a gîndirii analitice și abstractizante. Există o deosebire calitativă între „sincretismul" gîndirii iconice și „sintetismul" gîndirii științifice.

Sinteza presupune analiza. Sinteza pe care o săvîrşeşte conştiinţa contemporană presupune întoarcerea cunoaşterii analitice şi abstracte asupra ei însăşi. Conştiinţa omului întreg nu se reduce nici la cunoaşterea mediului, nici la cunoaşterea de sine, ci este cunoaşterea unităţii contradictorii dintre subiect şi obiect. [...]

4. *Abstracţia*

S-a cam mărit, în ultima vreme, numărul acelora care spun despre o idee că „e abstractă" atunci cînd vor să spună, de fapt, că „e vagă", că „e unilaterală", că „e inoperantă", sau chiar că „e falsă". Se creează, din ce în ce mai mult, o nedreaptă suspiciune în jurul celui mai uman produs al omului : *abstracţia.*

Tendinţa e mai veche. Lupta împotriva „abstractului" apare în istoria gîndirii ori de cîte ori dogmatizarea anumitor idei începe să frîneze progresul cunoaşterii. Aşa au apărut, de-a lungul veacurilor, Crysip împotriva lui Aristotel, nominalismul medieval împotriva realismului scolastic, pozitivismul modern împotriva idealismului postkantian. Cînd anumite abstracţii devin tiranice, începe să se ceară întoarcerea la concret. Idolatrizarea unor abstracţii provoacă răzvrătirea concretului. Adversitatea faţă de abstracţiile dogmatizate îi aruncă pe nedialecticieni în metafizica opusă. Se acceptă *mişcarea* lucrurilor, dar se resping *lucrurile în mişcare ;* cunoaşterea este admisă, dar cunoştinţele sînt respinse ; aprobă gîndirea, dar refuză gîndurile ; vorbirea este contrapusă vorbelor. Pentru o asemenea metafizică, abstractizarea este totul, iar abstracţia nu mai înseamnă nimic. În concepţia lui Martin Heidegger, abstracţiile, gîndurile, conceptele, cuvintele scrise nu sînt altceva decît adăposturi în care se refugiază „laşii" gîndirii. Gîndindu-se cu nostalgie la vremurile în care conceptele nu împiedicau încă desfăşurarea gîndirii şi scrierea nu oprea în loc mişcarea cunoaşterii, M. Heidegger notează : „Cine începe să scrie cînd iese la iveală gîndirea seamănă neapărat cu cei ce se refugiază într-un adăpost împotriva vîntului cînd acesta suflă prea tare". Metafizicii repausului absolut, Heidegger îi opune metafizica mişcării absolute. Însă mişcarea absolută a gîndirii nu este posibilă fără stabilitatea relativă a gîndurilor, deoarece nici mişcarea lucrurilor nu este posibilă fără existenţa unor lucruri în mişcare. Stabilitatea relativă a gîndurilor reflectă stabilitatea relativă a lucrurilor, iar mişcarea gîndirii reflectă mişcarea realităţii.

Confuzia dintre „abstract" şi „fals" îl indigna pe Mircea Florian, unul dintre cei mai de seamă filosofi români din prima jumă-

tate a veacului nostru, încă din 1934. „Poate că prin «abstract» — scria el — cetățeanul — filosof fără să știe și chiar fără să vrea — înțelege de-a dreptul «fals», și mi se pare că acesta e gîndul lui nemărturisit. Dar e mult mai comod a spune «e abstract» decît «e fals». Falsitatea trebuie, oricum, dovedită, în vreme ce abstracția e ceva așa de evident, încît e curată pierdere de vreme să-și bată cineva capul cu probarea. Dezaprobarea ajunge."

Există, fără îndoială, abstracții false, dar și mai important este faptul că adevărurile nu pot fi decît abstracte. Un adevăr „concret" este un sistem logic de abstracții, care reflectă multilateral concretul real. Un adevăr este mai concret decît altul în măsura în care reflectă mai multe trăsături esențiale ale obiectului cercetat. La *adevărul concret*, ca și la *adevărul absolut,* nu se poate ajunge decît asimptotic, la infinit. Totdeauna va fi posibil un adevăr și mai concret despre concretul real. Falsitatea *unor* abstracții nu îndeamnă la respingerea *oricăror* abstracții, ci, dimpotrivă, la elaborarea unor abstracții adevărate. „Abstracția sau analiza înstrăinează de realitate numai dacă e făcută pe jumătate sau defectuos, în schimb o abstracție desăvîrșită și corectă dezvăluie treptat adîncurile concretului. Abstracția stă în serviciul științei și al vieții, iar analiza dacă e dusă pînă la capăt dă în vileag forțele sintetice ascunse. În schimb, idolatria concretului se întoarce împotriva obiectului ei cum se întîmplă cu orice idolatrie și dogmatism." (Mircea Florian)

Abstractizarea și rezultatul ei — abstracția — au avut un rol decisiv în formarea omului. Putința omului de „a face abstracție" de proprietățile individuale ale lucrurilor și de a descoperi astfel pe cele generale i-a permis să depășească adaptarea la natură și să înceapă construirea culturii. Progresul culturii se întemeiază pe sporirea capacității omului de a se distanța de variabilitatea fenomenelor pentru a se apropia, prin concepte, de stabilitatea esențelor ; fără putere de abstractizare nu există nici cultură. Cea mai concretă artă nu este „artă" decît în măsura în care este deja expresia unei abstracții. Chiar dacă am admite că o ladă de gunoi expusă într-un muzeu poate fi considerată drept artă, ea este deja expresia unei abstracții, smulgerea obiectului din funcționalitatea lui casnică și ridicarea lui la înălțimea unui simbol. În vreme ce concretul real este un ansamblu de proprietăți individuale și generale „concrescute" spontan, abstracție este reflecția unor proprietăți generale, desprinse din percepția concretului cu ajutorul vorbirii. Abstragerea generalului presupune „inhibarea" oglindirii senzoriale a individualului. Abstractizarea înseamnă „dezvăluire", adică înlăturarea vălului individual care acoperă generalul. Dînd naștere concep-

tului, cuvîntul își sacrifică expresivitatea metaforică. Luminarea generalului lasă în umbră individualul.

Mihai Ralea spunea că abstracția „presupune izolarea unui singur punct de vedere și inhibiția celorlalte“.

Omul este singura ființă în stare să transforme concretul, deoarece este singura ființă capabilă să-și făurească abstracții și este singura ființă capabilă de abstracții, deoarece este singura ființă care a reușit să inventeze limbajul.

(Fragmente. În *Viața românească*,
nr. 4, aprilie 1973, anul XXVI,
pp. 138—144 ; 146—148.)

RADU STANCA

ARHIMEDE ȘI SOLDATUL

Să nu te-atingi de cercurile mele,
Ostaș viclean ! Și nici să nu te-nșele
Asemănarea lor cu arcul tău.
Sînt simple jucării și nu fac rău.

Nu te uita prostit, cu ochiul acru.
În rotunjimea lor stă actul sacru,
Care-mplinește sînul, mingea, vasul.
Și-acesta nu-i o lance, e compasul...

Apropie-te mai bine cu sfială,
În rotunjimea lor nu e greșeală.
Și chiar dacă le vezi întinse-n zgură,
Esența lor e tot idee pură.

Dacă arunci o piatră-n lac se iscă,
Le vezi stîrnind un salt de odaliscă,
În fumuri moi se leagănă agale,
Pe scoici și melci desfășură spirale.

Cerescul cerb le poartă sus în coarne.
Sînt ochiul lui atent cînd el adoarme.
În forma lor tot cosmosul încape.
Privește-le, nebunule, de-aproape !

Zadarnic te-nvîrtești pe lîngă poartă.
Cît timp problema mea rămîne moartă,

Cît mă frămînt să-i aflu dezlegarea
Nu-ţi părăsesc, fii sigur, închisoarea.

Căci sau sub ziduri, sau sub cer cu stele,
Înconjurat de cercurile mele,
Fie că dorm pe prund, ori blăni de biber
Cît timp le am pe ele, eu sînt liber !

(În : Radu Stanca, *Versuri*, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 31—32.)

TIPURILE CITITULUI ADECVAT ESTETIC

[Rostul lecturii în înţelegerea limbajului liric]

[...] 3. Cititul estetic adecvat genului liric este cititul pur. El este debarasat de orice elemente streine, păstrînd cel mai mult contactul numai cu el însuşi. Cititul liric se referă, după cum se ştie, la un limbaj în mod expres specific şi care limbaj se caracterizează tocmai prin aceea că spune ceea ce nu se poate spune cu ajutorul limbajului. Cititul liric se referă prin urmare la un limbaj a cărui esenţă constă în primul rînd în indeterminabil, şi ca atare scopul lui principal este acela de a revela acest fond indeterminabil al poeziei lirice. „Oricine ar fi, pentru a citi un poem cum trebuie — vreau să spun poetic — nu ajunge şi dealtminteri nu-i totdeauna necesar de a-i prinde sensul" (H. Brémond). Desigur, această revelare pe care trebuie să o îndeplinească cititul liric este un act extrem de complex. Dar tocmai în această complexitate a lui constă şi specificitatea limbajului poetic revelat. Căci, incontestabil, unul dintre motivele cele mai importante pentru care fondul caracteristic al poeziei lirice nu poate fi determinat în mod conceptual este şi faptul complexităţii elementelor estetice care intră în combinaţie în aliajul poetic pur şi care nu sunt niciodată reductibile unele la altele, precum inefabilul, muzicalul, delicatul, situaţia poetică etc. Cititul liric sau cititul estetic revelator are virtuozitatea sa specială de a surprinde spontan şi integral acest aliaj atît de bogat.

În lecţiile sale asupra dicţiunii poeziei, Paul Valéry spune la un moment dat : „La première condition pour bien dire les vers est d'avoir compri ce qu'ils ne sont pas, et quelle immense différence les separe du langage ordinaire", marcînd cu aceasta primul pas pe care trebuie să-l facă cititorul în lectura, dificilă şi com-

plexă, a unui poem. Fără îndoială, limbajul liric este cel mai puțin comun limbaj dintre toate limbajurile felurite ale speței umane. De aceea și revelarea unui atare limbaj impune un mai mare și mai continuu efort, întru dobîndirea acelor elemente ale cititului cu ajutorul cărora el se poate desfășura nestînjenit. [...]

Textul prozaic citat în cazul cititului semnificativ :

„Vezi frunzele de nuc se scutură și rîndunelele se duc“ devenit liric de astă dată :

Vezi rîndunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc...

cere un mod de lectură mult deosebit de cel pe care-l cerea în cazul epicității sale. Astfel, în ceea ce privește tonalitatea lecturii sau a recitării — care e în fond tot o lectură lirică —, cititul revelator va depăși domeniul forței intelectuale a limbajului și se va opri într-un domeniu de forțe ale limbajului, care, fără să încalce domeniul muzical, se aranjează, între ele, astfel ca să-și găsească domeniul autonom al desfășurării sale.

Între rostul termenilor în proză și rostul termenilor în dramă sau între sunet și semnificație, limbajul liric descopere calități noi ale cuvintelor, calități care împacă atît unele cît și celelalte, păstrîndu-și prin aceasta un caracter specific și autonom. [...]

(Fragment. În : Radu Stanca, *Problema cititului. (Contribuții la estetica fenomenului literar)*, Institutul de arte grafice „Dacia Traiană“, S.A., 1943, Sibiu, pp. 23—24.)

GEO BOGZA

DE CE SCRIU

De ce scriu ? Poate din aceleași motive din care vor fi scris alții înaintea mea, cei care, citiți cu o neistovită pasiune, mult înainte de a bănui că eu însumi voi scrie cîndva, au avut o atît de covîrșitoare influență asupra mea, deschizîndu-mi ochii spre mine însumi și spre lume, plămădindu-mă încă o dată și făcînd să mă nasc a doua oară, întru omenie și cunoaștere, încît fără ei — marii și venerații mei părinți — chipul și statura mea ar fi fost altele, nu-mi închipui cum, așa cum plopul care crește în lumina zilei nu-și poate închipui cum ar fi arătat dacă i-ar fi fost dat să crească într-o peșteră.

De ce scriu ? Ca să-i tulbur pe oameni, să le reamintesc că sînt oameni, că omenia e o realitate care poate fi simţită şi pe care se poate conta, ca pe mireasma şi substanţa pîinii, plămădită din grîul care e un dar al soarelui.

Din credinţa că aş putea să-i fac pe cei ce mă citesc mai buni, aşa cum cei pe care eu i-am citit m-au făcut mai bun, ca să pun încă o aşchie pe focul ce arde de veacuri, într-un atît de mare întuneric, în ceasul în care mi-a fost dat să fac de veghe asupra lui.

Ca să lupt împotriva înstrăinării omului de sine însuşi, împotriva a tot ceea ce generează, şi perpetuează, şi agravează înstrăinarea : împotriva standardizării şi abstractizării vieţii, împotriva mecanismelor de gîndire, forme ale unei morţi mai rea decît moartea.

De ce scriu ? Pentru că sînt convins de frumuseţea vieţii şi a lumii, pentru că socotesc existenţa universului şi prezenţa noastră în univers, capacitatea noastră de a-l percepe şi de a reflecta asupra lui, o aventură extraordinară, în stare să ne taie respiraţia în fiecare clipă, în toate clipele vieţii noastre şi de-a lungul tuturor mileniilor în care omenirea va fi prezentă în univers.

Desigur, acestea sînt numai cîteva din multele răspunsuri ce s-ar putea da unei asemenea întrebări.

Scriu, aş mai putea răspunde, ca să nu mai omorîm caii, ca să ne cuprindă amare mustrări de conştiinţă pentru uşurinţa cu care ne-am apucat să omorîm caii, cei ce au fost timp de milenii cei mai buni prieteni ai noştri.

Scriu, aş putea răspunde de asemeni, din dorinţa existentă în mine de dinainte de a fi început să scriu, de a spulbera banalitatea. Cei mai mulţi oameni îmi par, în felul cum îşi trăiesc viaţa, asemeni unor călători care din minut în minut ar căsca de plictiseală, ar încerca să adoarmă sau ar juca o partidă de cărţi, nemaiştiind cum să-şi omoare vremea, în timp ce trenul care îi poartă ar străbate un continent fantastic. Scriu spre a implora pe toţi aceşti călători să-şi arunce măcar o clipă ochii pe fereastră.

Nu în toate etapele vieţii mele am scris din aceleaşi motive. La început şi la început am scris, cum am mărturisit atunci, din exasperare.

Iar astăzi scriu din cu totul alte pricini, mai vaste decît oricare altele care mi-au pus vreodată în stare de veghe conştiinţa.

Scriu pentru că, mai mult decît oricînd, cred că am ceva de spus. Scriu pentru a încerca să corectez erorile. Aceasta îmi pare a fi datoria mea față de epoca în care trăiesc.

Bătrînei corăbii care ne poartă peste uriașa ondulare a mileniilor i s-au pus motoare foarte rapide, principiile propulsării ei au fost revoluționate, dar mi-e teamă că în momentul de față se aruncă prea multe lucruri peste bord, din acelea care atîta vreme i-au făcut farmecul și măreția. În epoca radiogoniometriei nu mai e nevoie de busolă, și nu mai e nevoie nici de catarge pentru a ridica pînzele, dar cum ne-am putea închipui o corabie fără busolă și fără catarge ?

Cum ne-am putea închipui ființa umană, condusă de tot felul de cuceriri recente, fără atributele inimii sale ? Inima, asemeni acelor copaci seculari de care nici cele mai mari furtuni, nici cei mai hrăpăreți tăietori de păduri nu se ating, și numai cîte un criminal îi retează, se cuvine să rămînă la locul ei, cu tot ceea ce îi este propriu, în primul rînd omenia. Dar omenia nu poate deveni o noțiune cu un alt conținut decît acela izvorît din trăsăturile fundamentale, de toată lumea cunoscute, ale inimii omenești. Scriu pentru a-mi arăta împotrivirea față de cei care, total lipsiți de omenie, îndrăznesc să ia numele omeniei în deșert.

Nu fac literatură. Ceea ce fac intră desigur în acel domeniu al culturii care se cheamă literatură, dar eu nu fac literatură.

Raporturile dintre mine și profesiunea de scriitor sînt dintre cele mai spinoase. Nu-mi place să scriu. Mult mai mult, o, mult mai mult — îmi place să citesc. Și încă și mai mult îmi place să mă plimb. Atît de mult îmi place să umblu, aceasta e marea mea vocație și numai cînd îi dau urmare sînt sigur că voi fi fericit. A putea să te deplasezi pe fața pămîntului, punînd în mișcare o uriașă horă de priveliști, mi se pare unul din miracolele existenței. De cînd mă țin minte mă plimb, e felul meu de a mă îmbogăți : tot ceea ce calc cu piciorul devine al meu, dîndu-mi o voluptate pe care nu cred că o cunosc milionarii. Cu sandalele și cu bocancii mei s-ar putea să fi strîns una dintre cele mai fabuloase averi din lume.

A citi, a mă plimba, a sta la soare : acestea sînt treptele fericirii mele. Fiindcă mai mult decît orice îmi place să stau la soare, uitînd tot ceea ce știu, devenind un fir de nisip în cosmos, dar un fir de nisip împăcat cu existența lui. Răspunsul pe care Diogene l-a dat lui Alexandru cel Mare, eu l-am dat tuturor purtătorilor de

sceptru ce s-au așezat între mine și soare. A fi un om sub razele soarelui. Atîta tot.

Nimic nu-mi poate da o voluptate atît de mare ca anonimatul deplin sub uriașa boltă a cerului. Și nimic nu mă obosește atît de mult ca numele meu de scriitor.

Și totuși scriu. Cu eforturi mai mari decît dacă ar fi să mut din loc pietre de moară, mă aplec iarăși asupra hîrtiei și scriu.

De ce scriu ? Poate pentru că în această lume toți ducem o cruce, iar crucea mea a fost să fie scrisul.

De patruzeci de ani nu aud decît asta : linotipiștii așteaptă, rotativa așteaptă.

Luați, mîncați, acesta este trupul și sîngele meu.

(*România literară*, nr. 41, 7 oct. 1971.)

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

ÎN AȘTEPTARE

Dacă-aș putea să prind în scobitura
urechii mele zgomotele toate
de pe pămînt, — aș auzi și pasul
cu care-mi dai tîrcoale pe departe.
Ori, poate, stai de mult în fața mea ;
dar ești atît de mare, că prin zarea
făpturii tale ce cuprinde totul
zăresc pe țărmuri cerbul cu coroana
de coarne-împărătești incendiate ;
și-n urma lui, sub ramuri, vînătorul
țintindu-l și-așteptînd să se desprindă
unul de altul, în văzduh și-n apă,
botul sorbit — de botul care soarbe...

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *Alter ego*, Editura Eminescu, 1970, pp. 24—25.)

PERGAMENTUL

Cine-l rostește ? Zeul care-l scrie
este copil de fiecare dată-n zori,
o roată mare, coborînd sicrie
și ridicîndu-le mai sus de nori,
un sul albastru, piele de himeră,
desfășurată și boțită-ncet,
fără de riduri, ca o frunte khmeră,
cu litere ce bat spre violet.
Cine-l citește ? Ochiul și lentila
sporesc adîncul lui. Și ce pustiu
în care doar palmierul și cămila
răscumpără nisipul arămiu !...
Cui i-a fost dat și l-a pierdut ? În sute
de bălți și puțuri peticile-ascund
același tîlc pe margini descusute,
același vînăt într-un cer mai scund.
Cine-l învață pe de rost ? Smintită
înțelepciune și învăț corupt :
chirilica, deasupra-i nălucită
de iota care arde dedesubt.
Dar cine-l poate da uitării ? Seara,
cel ce-și întoarce fața spre apus,
își vede numele tăiat de ghiara
unui vultan, în partea dreaptă, sus.

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*,
pp. 27—28.)

TRANDAFIRUL NEGRU

În Țările de Jos, într-un vechi burg
încins cu holde arse de pelagră,
un grădinar visă într-un amurg
un straniu trandafir cu floare neagră.
Și ani de-a rîndul visul lui rămase
deasupra casei, ca un cer închis ;
iar păsările, cînd veneau sfioase,
zburau cu aripi fragede prin vis.
Dar ochii lui și mîinile în friguri
păliră lent sub zări verzui, iar el

mereu se apleca pe nalte diguri
țintind holbat al apelor inel.
În mări, epave cu catarge moi
dădură rădăcini, în timp ce bradul
de șapte ori se scutură de foi
și zeci de fluvii își schimbară vadul.
Altoiuri albe, muguri sîngeroși
în van își împleteau pe rînd nuanța.
Și într-o zi, cînd trîmbițau cocoși,
pieri sub cerul de rubin speranța :
căci fata grădinarului hrănind
la sînul ei trei luni un șarpe harnic
îi îngropă cenușa sus, pe grind,
sub trandafiri — dar totul fu zadarnic.
Chemați din țări străine, magi de seamă
se-ntoarseră-n ținuturile lor
vorbind de-a lungul drumului, cu teamă,
de lucrul fermecat și fără spor.
Iar grădinarul putrezi în mlaștini,
sub zborul păsărilor care trec
în unghi prelung spre țările de baștini
pierind în ceruri ca-ntr-un alb înec.
Cadavrul lui străluminà sub valuri
o noapte-ntreagă, ca o stea de sus.
Și-odată, cum lucrau cîntînd pe maluri,
bărbații desluşiră spre apus
cum apele se scurg grăbite foarte,
și, ca într-un descîntec de deochi,
un chip se ridica din ape moarte
purtînd zăbranic sumbru peste ochi.
Copiii zîmbitori crezură-o clipă
că liliacul apei poate fi.
Dar ceea ce li se părea aripă
vărsînd un sînge stins, se veșteji.
Abia atunci bătrînii pricepură
că trandafirul negru, mult visat,
crescuse lin, ieșind prin nări și gură,
din craniul pur al celui înecat.
Acum, cînd bate vîntu-n echinocții,
în șapte fortărețe un nebun
vestește despre el la miezul nopții.
Iar oamenii se-nchină lung, și spun
că-n Țările de Jos, în vechiul burg

încins cu holde arse de pelagră,
fantoma lui se plimbă-n ceasul murg
și poartă-n loc de ochi o floare neagră.

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*,
pp. 151—153.)

DUBLA RĂDĂCINĂ A ADEVĂRULUI POETIC

[Conținutul poetic este adevărat atunci cînd revelează o nouă fizionomie a realului]

1

Virtutea intrinsecă a poemului, a operei de artă în general, de a ni se propune ca un univers, caracterul ei de cosmicitate ne oferă prima garanție a adevărului ei. Experiența cititorului avizat, ca și aceea a criticului aplicat converg pentru a mărturisi unul și același lucru : perfecțiunea formală a poeziei, faptul de a ni se prezenta ca un tot unitar și coerent, suficient sieși. Nici un cuvînt, nici măcar un fonem nu poate fi schimbat într-o poezie, fără riscul de a ruina întregul ei edificiu ; nimic nu poate fi lăsat laoparte, după cum nimic altceva nu i se poate adăuga. O atît de rotundă frumusețe, o construcție ale cărei elemente „se țin" atît de bine laolaltă, răspunzînd mereu și pe deplin unor exigențe manifeste ale spiritului nostru, satisfăcînd un fel de așteptare ce se deschide în fiecare cititor atunci cînd stă în fața unui text poetic major, nu pot să fie deșarte : spiritul nu se cheltuiește pentru a se înșela pe sine însuși. Necesitatea interioară a elementelor sale formale, faptul de a simți că un poem este deplin realizat în forma în care a fost scris, și numai în această formă, ne inculcă prima evidență a adevărului său. În această necesitate e implicată o adecvare subtilă, dar definitivă, o concordanță secretă ; altfel, poemul ar suna fals, ne-ar deranja prin anumite stridențe ale sale, ne-ar da impresia unui lucru neterminat, a unei tentative sfîrșind în gol.

Nu e mai puțin adevărat că echilibrul formal nu ne-ar fascina, dacă n-ar degaja totodată sentimentul unei totale adecvări la un eu liric, la universul de simțăminte și idei al artistului. Necesitatea formală a operei reclamă și mărturisește necesitatea existențială a unei angajări umane, de o deosebită seriozitate și profunzime : o poezie ne satisface atunci cînd simțim că e, nu numai perfectă formal, dar și autentică, adică atunci cînd ni se impune evidența

unei legături indisolubile cu conținutul spiritual al unui om deosebit, al unei personalități umane. O mare poezie nu e niciodată un accident. Dacă perfecțiunea lăuntrică a operei nu s-ar sprijini, în afară, pe autenticitatea trăirii, construcția verbală a unui poem ar fi ca un castel din cărți de joc, care se surpă la o simplă atingere, ca un frumos balon de săpun, circumscriind doar un vid interior. O simplă aventură verbală, oricît de izbutită, e ca o simplă aventură istorică, oricît de strălucită : ne ia ochii o clipă, dar piere apoi, înghițită pentru totdeauna de legile implacabile ale devenirii, față de care era un biet, dar faimos accident. Ca și adevărul eroului istoric, adevărul poetic nu poate fi luat cu împrumut, el trebuie creat de fiecare dată : artistul se realizează pe sine numai cu prețul operei (critica veleitarismului subiectivist), iar opera nu există decît în funcție de un conținut uman exemplar (critica formalismului obiectivist) : adevărul lor e unul singur.

Sinceritatea artistică, apreciată de mulți ca garanție a autenticității, nu constă în exhibarea unor reacții superficiale, ea nu se alimentează din buletinul zilnic al toanelor și umorilor unei hipersensibilități. Ea trebuie să manifeste concordanța expresiei cu ceea ce e mai adînc într-o personalitate umană, cu straturile care fac dintr-un om un reprezentant calificat al umanității. De aceea, nu e nevoie să fii îndrăgostit, pentru a scrie o bună poezie de dragoste ; căci nu faptul de a trăi efectiv, aici și acum, un sentiment garantează calitatea emotivă a poeziei, ci capacitatea de a trăi posibilitatea iubirii, viața activă a imaginarului. Viața de zi cu zi constituie desigur un rezervor, furnizează documente biografice interesante, dar nu accede la planul artei decît grație unei transfigurări a datelor brute, imediate.

Prima rădăcină a adevărului poetic se află împlîntată deopotrivă în necesitatea formală a operei și în necesitatea existențială a exteriorizării profunzimii eului liric. Garanția acestui adevăr rezidă în virtutea unei afectivități autentice de a se obiectiva într-o expresie adecvată și suficientă sieși.

2

Suficientă sieși, necesară autorului, întreține, oare, opera poetică o relație pertinentă cu lumea din jur ? Spune ea ceva despre realitate ? Și, dacă da, în ce anume constă adevărul ei ? Pentru a răspunde la aceste întrebări legitime, voi relua distincția dintre reprezentare și expresie, pragul de la care s-ar putea vorbi despre un adevăr al conținutului și un altul al expresiei.

Irezistibila alunecare a oricărei poezii spre elemente de reprezentare, chiar atunci cînd e vorba de un poem strict confesiv, arată că poetul nu poate să spună nimic despre sine însuși fără a recurge la imagini, fără a spune, totodată, despre real : în orice exprimare poetică a unui sentiment e implicată o viziune a realității, e afirmat un mod de a fi prezent în fața lumii. Sentimentul sau ideea trăită nu se „traduc" în imagini : ele sînt efectiv imagini. Eminescu mărturisește indirect aceasta :

De cîte ori, iubito de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de ghiață mi-apare înainte...

Cînd Bacovia vrea să dea glas cumplitei sale tristeți și singurătăți, el ne oferă mai întîi o imagine („De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd") și abia după aceea își începe confesiunea : „Sunt singur și mă duce-un gînd..." În termenii unei anumite estetici, derivînd deopotrivă din pragmatism, existențialism și fenomenologie, se afirmă legătura strînsă dintre un *„a priori* afectiv" (noțiune de bază la Dewey, Scheler, Merleau-Ponty și Dufrenne) și diverse date ale realului : un asemenea *a priori* ar fi „costituzionalmente portato a relazionarsi, a *far coppia* con un complesso di eventi mondani" (Cf. Renato Barilli : *Per un'estetica mondana*, p. 95).

Este evident că reprezentarea unei materii care plînge (*Lacustră)* nu corespunde nici unei reprezentări a noastre preexistente, despre real : nici experiența empirică, nici adevărul științific nu ne întrețin cu asemenea imagini. Același lucru se poate spune despre adevărul poetic al primului vers din vestitul sonet rimbaldian *Vocalele :*

A *noir,* E *blanc,* I *vert,* O *bleu : voyelles,*
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

Rimbaud pretinde a fi „inventat culoarea vocalelor". Poetic vorbind, avea dreptate. Chiar dacă secretele „corespondențe" dintre lucrurile lumii e o idee care nu-i aparține (ea există la Baudelaire, care, la rîndul său, a luat-o de la Svedenborg), stabilirea unei relații între sunete și culori constituie un adevăr rimbaldian, deoarece Rimbaud a fost cel dintîi care i-a dat expresie poetică. O asemenea relație poate fi trăită, în planul experienței, de către orice individ, în mod natural ori provocată artificial ; dar adevărul unei atari trăiri este un adevăr psihologic, și nicidecum un adevăr artistic. Pentru a deveni un adevăr poetic, autenticitatea unei trăiri, oricît de profunde și originale ar fi aceasta, trebuie să se încorporeze în

structura verbală a unui mic cosmos — poemul. Materia dolentă a lui Bacovia, ca şi lucrurile care sufăr ale lui Blaga devin adevăruri poetice datorită faptului că datele experienţei lor de viaţă au devenit elemente constitutive ale unor poeme memorabile, s-au întrupat într-o expresie inefabilă care nu mai permite „traducerea" lor într-un alt registru al cunoaşterii, decît cel poetic. Asemenea construcţii verbale nu sînt simple puncte de vedere asupra lumii, ipoteze formulate de o gîndire ce se aplică asupra realului, ci adevărate viziuni asupra universului, Weltanschauung-uri. Afirmaţiile cuprinse în ele („Aud materia plîngînd" şi : „Poate că le plînge faţa / De-o lăuntrică durere") constituie tot atîtea adevăruri poetice, nu pentru că au fost trăite pînă la incandescenţă de către eul psihologic al poeţilor ce le-au scris, ci pentru că trăirea psihologică a fost transfigurată artistic, pentru că divulgă relaţia nebănuită între un *eu liric* şi o *posibilă dimensiune* a universului ; relaţia *sui generis*, care nu există ca dat al experienţei empirice sau intelectuale, ci exclusiv ca rezultat al experienţei artistice. Asemenea viziuni sporesc adevărul nostru asupra lumii, dezvăluindu-ne un aspect ascuns al lucrurilor, un orizont latent al universului. Exprimate curent, în afara unei opere de artă, afirmaţiile lor nu formează decît materia fie a unei iluzii sau halucinaţii (în cazul unor maladii), fie a unei ipoteze pretins ştiinţifice ; raţiunea sau practica le infirmă imediat. În schimb, opera de artă, poezia le conferă valabilitate de adevăr în planul său specific de existenţă, care este acela al expresiei poetice, al valorii estetice. Distanţa care se cască între „figura" comună, convenţională a lumii — rod al decupării efectuate de spiritul nostru pe baza experienţei empirice —, şi între noua fizionomie a realului sugerată de viziunile poetice, devine chiar intrarea fascinantă prin care sîntem absorbiţi într-un alt orizont al realului, mai plin de mister, într-o zare uluitoare care se propune intuiţiei noastre cunoscătoare prin solicitarea exemplară a afectivităţii şi imaginaţiei de care dispunem. Elementele de reprezentare ce figurează în asemenea viziuni nu sînt chemate să „corespundă", să „imite", să se „conformeze" elementelor realului ; ele constituie doar suportul material al unui nou tip de adevăr, adevărul poetic, a cărui eficienţă rezidă în faptul că ne propune, global şi intuitiv, un nou sens al lumii : un sens care nu jigneşte deloc înţelegerea noastră, nici datele ei de ordin empiric şi psihologic, întrucît se situează *în afara* şi *alături* de planul în care legiferează raţiunea noastră ; un sens la care „cunoaşterea" poetică aderă organic, ca la singura ei hrană adevărată. Actul trăirii poetice, al receptării operei de artă în general, ajunge la un moment dat să suspende parcă celelalte trăiri ale noastre, lăsîndu-ne singuri, într-un

tête-à-tête revelator cu o nouă faţă a lumii. Adevărul lui stă în capacitatea expresiei poetice de a investi cu un sens nou o realitate pe care ni se părea că o cunoaştem, de a determina în noi înşine spaţiul unei „cunoaşteri" afective în care acest sens nou se instalează ca o nouă dimensiune spirituală.

Ca şi Orfeu, care nu-şi poate recupera iubita moartă decît cu condiţia de a nu verifica empiric prezenţa ei (condiţie imposibilă, întrucît Orfeu nu coborîse în Infern ca poet, ci ca om care vrea să-şi salveze iubirea, nu opera), poetul nu poate incorpora, în poezie, realul ca atare. Dar eşecul naturalismului măsoară, aici, chiar demnitatea actului poetic, capacitatea lui de a transfigura realitatea. „Ceea ce poetul spune — precizează Dufrenne — nu este realitatea realului, ci un sens al realului pe care-l exprimă el : acest sens e adevărat, pentru că reprezintă dimensiunea afectivă datorită căreia poate să apară realului, şi nu realitatea acestui real aşa cum poate s-o enunţe o formulă fizică." (Ibid., vol. II, p. 631.)

3

Distincţia între o metodologie a ştiinţei, care — domeniu al înţelegerii raţionale — operează cu concepte clare şi precise, angajate în dinamica riguroasă a unui discurs logic, şi demersul poetic, care — domeniu al afectivităţii — cristalizează în imagini concrete, permite definirea unui adevăr al expresiei.

Expresia este modalitatea particulară prin care se revelează o întreagă lume de porniri, tendinţe şi sentimente, adică tot ceea ce n-are nevoie de un concept pentru a se manifesta : vorbim despre expresivitatea unui gest, a unei figuri, a unui cuvînt, a unei atitudini, adică despre calitatea emotivă a unor semne concrete. Poezia este o astfel de vorbire gestuală, adică extraconceptuală, în care plenitudinea unui sentiment debordează albia îngustă şi rigidă a discursului logic, manifestînd din plin prezenţa unei subiectivităţi : datorită expresiei, ea se ordonează sub forma unui cosmos verbal ; datorită expresiei, ea impune realitatea estetică a acestui cosmos alcătuit din cuvinte şi, în acelaşi timp, o diferenţiază de un alt univers poetic, în pofida faptului că acest univers poetic străin poate să recurgă la aproximativ aceleaşi elemente de reprezentare sau să fie dominat de acelaşi sentiment. Cele cîteva versuri citate din *Lacustră* de Bacovia şi din *De rerum natura* de Blaga ne arată capacitatea investitoare de sens a expresiei, dar, în acelaşi timp, ne indică şi pecetea personală a fiecărui poet, forţa lui expresivă : în primul rînd, expresia revelează o faţă posibilă a realului (materia *plîngînd*, lu-

crurile cuprinse de *o lăuntrică durere)* prin intermediul unui act de prezență în fața lumii, unui sentiment (tristețea, singurătatea la Bacovia, uimirea la Blaga) ; în al doilea rînd, expresia diferențiază net cele două universuri poetice, cu ajutorul unor multiple procedee și valori ale limbajului.

Datorită unei virtuți care zace, latentă, în sînul însuși al limbajului, și care a fost remarcată (Cf. Goldstein : *L'Analyse de l'aphasie et l'essence du langage*, p. 496 : „Dès que l'homme se sert du langage pour établir une relation vivante avec lui-même ou avec ses semblables, le langage n'est plus un instrument, n'est plus un moyen, il est une manifestation, une révélation de l'être intime et du lien psychique qui nous unit au monde et à nos semblables"), expresia revelează ființa adîncă a unei subiectivități, iar adevărul expresiei poetice stă tocmai în dezvăluirea miraculoasă a acestei lumi necunoscute a eului liric : o atitudine, o reacție, o stare afectivă încorporate unui univers verbal ; iar această atitudine, această reacție, acest sentiment, luminînd realul, investindu-l cu un sens inedit, constituie ele însele tot atîtea adevăruri asupra realității. Nu există realitate și adevăr al ei decît pentru o subiectivitate capabilă să le trăiască într-un mod specific.

Așa cum conținutul poetic este adevărat atunci cînd revelează o nouă fizionomie a realului, expresia poetică e adevărată atunci cînd e capabilă să-și inventeze propriile sale mijloace expresive, propriul său stil : stil care, fiind o manifestare a intimității artistului, este totodată structură a operei. Acest stil propriu afirmă și impune o personalitate poetică nu numai *în cadrul* unui stil poetic general, dar chiar *împotriva* lui : el este elementul necategorial, pecetea absolut personală a unei adevărate conștiințe și personalități artistice. Încît pot spune că adevărul poetic al expresiei ține de forța verbală care singularizează un conținut pînă la limita la care acesta devine inseparabil de propriile sale mijloace verbale : atunci, și numai atunci, o structură verbală unică apare prin transparența conținutului, limbajul poetic se constituie ca scop în sine, nu ca simplu vehicul al denotației. Expresia înscrie inimitabil un comportament uman față de real în gesticulația unui comportament artizanal față de limbaj.

4

Nu e greu de observat că a doua rădăcină a adevărului poetic stă împlîntată într-un act continuu de afirmare a libertății : libertatea artistului de a lua atitudine personală față de lume, de a mo-

difica „figura“ universului exterior, propunînd un sens ascuns al lui : acestei libertăţi i se adaugă libertatea aceluiaşi artist de a-şi plăsmui stilul său propriu, de a-şi alege mijloacele de expresie, de a-şi imprima personalitatea într-o materie verbală care constituie semnul distinctiv al plenitudinii sale interioare. În primul caz, el luptă cu imaginea consacrată şi convenţională a universului exterior, aceea care stăpîneşte tiranic conştiinţele şi uniformizează prezenţa celorlalţi oameni în faţa realităţii, supunînd-o unor cadre generale ale gîndirii logice ; în al doilea caz, el luptă cu structura convenţională şi tradiţională a limbii sale, aceea care domină modul de a vorbi şi nivelează posibilităţile de exprimare a celorlalţi semeni. Procedeele de tratare poetică a realului au evidenţiat suficient această încleştare a artistului : pe de o parte, cu imaginea lumii înconjurătoare, rebelă artistic datorită vidării ei de orice conţinut concret, aservirii ei unor scheme generale ale intelectului ; pe de altă parte, cu materialul lingvistic, rebarbativ artistic transparenţei sale, caracterului său referenţial, pur denotativ.

Această dublă libertate vine în ajutorul indoitei necesităţi pe care am descifrat-o în structura formală a operei şi-n raportul dintre operă şi autor. Încît adevărul global al unui obiect estetic, poetic, rezidă în raportul dialectic inextricabil dintre necesitatea interioară a operei, ca depozitară a unui adevăr existenţial al omului, şi libertatea artistului de a opta pentru mijloacele de expresie care-l servesc în cel mai înalt grad, ca depozitare ale blazonului său spiritual ; căci acest blazon, deşi deschide doar un spaţiu imaginar, reprezintă o deschidere spre lume, un mod particular de a fi în faţa lumii, şi, totodată, adîncimea unei expresii în care se materializează propria sa lume interioară. Orice lipsă de înţelegere a necesităţii interioare a operei devine act de libertinaj artistic, după cum orice îngrădire a libertăţii interioare de creaţie, a libertăţii de autodefinire în actul însuşi de exprimare, se transformă în tiranie programată : şi una, şi alta atentează la viaţa însăşi a spiritului, ruinînd una din activităţile care dau dimensiunea umană a omului. Un exorcism, ţinînd de forţa originară a limbajului, se manifestă în orice act poetic, iar el trebuie lăsat să capete cuvînt : numai numind absurdul şi cîntînd suferinţa ne liberăm de absurd şi de suferinţă.

(În : Şt. Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura „Eminescu“, 1974, p. 88 urm.)

MĂRUL DE LÎNGĂ DRUM

Sînt măr de lîngă drum și fără gard.
La mine-n ramuri poame roșii ard.
Drumețule, să iei fără sfială,
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,
Adu-l țărînei ce sub mine-o am.
E țara ce pe sînul ei ne ține,
Hrănindu-ne, pe tine și pe mine.

Cînd se-ncălzește-n primăveri sub soare,
În mine simt puzderie de floare,
Iar vara, adăpat din sucu-i sfînt,
Cu crengile mă-ndoi pînă-n pămînt,
În semn de prea adîncă plecăciune
De tot ce-aș vrea să-i spun și nu știu spune.

În toamnă, cînd pe creangă măr de măru-i,
La pămînteni cu dragoste mă dărui.
Cînd au pornit podoabele-mi să cadă
Și vine blana groasă de zăpadă
Eu strîng vîrtos în rădăcini pămîntul
Să nu mă zmulgă din temeiuri vîntul.
Și an de an mi-i rodul mai bogat
Și an de an mai gata sînt de dat.

Mi-s dragi copiii legănați în ramuri,
La gît cu mici bucăți din sfinte flamuri,
Și dragi îmi sînt și fetele fecioare
Umblînd prin crengi cu dalbele picioare,
Cu poala și cu sînul plin de mere,
Rîzînd îmbujorate de plăcere.

Atunci mai uit pe-aceia care-au dat
Cu pietre-n rămurișul meu rotat.
Și mi-amintesc cum astă-primăvară
Lîngă tulpina-mi doi se sărutară.
Iar la plecare, el cu bucurie
Și-a pus cîntînd o floare-n pălărie.

Sînt măr de lîngă drum și fără gard.
La mine-n ramuri poame roșii ard.
Drumețule, să iei fără sfială,
Că n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,
Adu-l țărînei ce sub mine-o am.
E țara și pe sînul ei ne ține,
Hrănindu-ne, pe tine și pe mine.

(Mihai Beniuc, *Mărul de lîngă drum*,
Editura tineretului, Buc., 1962, pp.
84—85.)

DESPRE MEȘTEȘUGUL POETULUI

[Atunci cînd cuvîntul se sprijină pe realitate]

Maiakovski spune undeva că poezia e o călătorie în necunoscut. Vom încerca să arătăm aici ce trebuie să însemne o astfel de călătorie.

Dacă cineva se apucă să-și facă o casă, cam știe de la început care va fi rezultatul acestei acțiuni. Își strînge materialul, își face un plan, angajează brațe de muncă, începe execuția și rezultatul final al acestei munci corespunde, în cea mai mare măsură, cu ceea ce el însuși închipuise despre această casă [...]. Și Dante care a făcut o călătorie în infern a găsit o călăuză în poetul Virgiliu. Dar, pentru *Divina Comedie*, n-a mai găsit nici un fel de *Baedecker* ; pentru aceasta, a trebuit să-și croiască drum singur, să găsească modul poetic în care să-și exprime năzuințele.

Pentru poezie nu există nici un fel de *Baedecker*. Fiecare poet, în felul său, este un Cristofor Columb, din acest punct de vedere. Dacă nu ești un Cristofor Columb, atunci nu mai ești poet. Orice poezie bună e o Americă, o insulă nouă cel puțin, care nu se găsește însemnată în cartea de realizări a istoriei literaturii. [...]

Ce caută în realitate poetul, care este această Indie spre care se îndreaptă el și descoperă apoi altceva ? Este bine cunoscută tuturor poezia lui Eminescu *Criticilor mei*, în care el definește ceea ce caută poetul : cuvîntul ce exprimă adevărul. Să fim lămuriți : *cuvîntul* ce exprimă adevărul. Poetul nu caută adevărul numai. Adevărul îl caută și omul de știință. Cuvîntul ce exprimă adevărul poetul îl caută într-un mod cu totul specific. Cu această căutare a

cuvîntului ce trebuie să exprime cultura noastră, cu căutarea acelui cuvînt ce *zugrăvește* (nu descrie) realitatea. O descriere a realității o poate face și un om al științelor naturale. O zugrăvire a realității cu cuvîntul, aceasta n-o poate face decît poetul [...]. Într-adevăr, cuvîntul poate fi acel buzdugan pe care-l aruncă Făt-Frumos în depărtare numai atunci cînd el exprimă — cum spunea Eminescu — adevărul, cînd el se sprijină pe realitate, căci Făt-Frumos, opintindu-se, a avut pe ce să se opintească: pe pămînt. [...]

(Fragment. În: Mihai Beniuc, *Despre poezie*, E.S.P.L.A., Buc., 1953, pp. 127—130.)

ZAHARIA STANCU

LITERATURA NOASTRĂ — EXPRESIE A UMANISMULUI SOCIALIST

[Înfățișarea de cuvînt a acestor mari și complicate realități]

O literatură nu se poate explica și înțelege decît în contextul istoriei poporului care a produs-o, care s-a exprimat prin ea, care a sperat, s-a luptat, a fost înfrînt și a învins și toate nădejdile, întrebările, durerile, bucuriile și le-a întrupat în cuvinte și le-a făcut cunoscute prin versurile și cărțile sale. Literatura nu este altceva decît înfățișarea de cuvînt și gînd a acestor mari și complicate realități.

Aceste lucruri sînt adevărate pentru toate literaturile și pentru toate popoarele, dar pentru noi, cei din România, evidența lor este foarte clară, pentru că începuturile nu sînt depărtate, pentru că literatura s-a dezvoltat în același timp cu lupta pentru existența națională, cu lupta pentru dreptate socială. Scriitorul român a trebuit mereu să țină seamă de realități istorice concrete și poate înaripparea multor versuri, ecoul lor peste veac vine din această circumstanță. Necesitatea de a fi militanți, de a fi participanți la istorie, a existat de la începuturi, a fost și rămîne o constantă, determină însușiri esențiale ale literaturii noastre. N-au fost posibile în scrisul românesc turnuri de fildeș, pentru că glasul acestui scris a izvorît din casele de pămînt care trebuiau apărate și mai apoi din casele și cetățile de piatră. Nu ne pare rău că așa s-au întîmplat lucrurile. Mîndria noastră provine din această legătură cu poporul,

cu istoria lui și cu năzuințele sale străvechi de dreptate și libertate. Acest lucru este bine cunoscut de mult. Dacă îl repet aici, o fac cu un singur scop : acela de a nu se uita nici o clipă caracterul militant al literaturii noastre.

Cu atît mai firesc este astăzi să avem o literatură militantă comunistă, într-o epocă în care făurirea conștientă a unei noi societăți, a unui om nou și a unei țări noi e grija și sarcina întregului nostru popor, condus de partid. Un scriitor comunist nu poate fi altfel decît militant, deci un luptător, prin scrierile și actele sale, pentru dreptate, pentru libertate, pentru adevăr, adevărul vieții noastre.

Noi, scriitorii de toate generațiile, datorăm mult partidului nostru comunist, atît ca scriitori, cît și ca oameni.

Datorăm partidului și poporului, ca să încep cu faptul cel mai simplu, existența în țara noastră a milioane de cititori pentru operele noastre. Or, noi, scriitorii, nu putem fi bucuroși decît atunci cînd sîntem citiți, pentru că noi pentru oameni, pentru cititori scriem. Niciodată nu s-au tipărit în țara noastră atîtea cărți ca în anii din urmă, niciodată ele n-au fost mai citite. Mă refer desigur la cărțile bune, viabile, care interesează cu adevărat. Dar cultura noastră a început să depășească granițele țării, să trezească un interes și în alte părți, să se înscrie în patrimoniul culturii universale. Cred că noi, scriitorii români, vom avea cu atît mai mult succes cu cît în cărțile noastre va pătrunde nu numai viziunea noastră specifică, originală, dar și marile noastre experiențe din lupta dusă pentru făurirea unei noi societăți, luptă care în clipa de față nu este străină nimănui în lume, pentru că niciodată omenirea n-a trăit mai multe prefaceri, n-a trăit o epocă atît de revoluționară. Revoluția este la ordinea zilei, iar noi, scriitorii români, am trăit o revoluție, trăim într-o țară condusă de un partid revoluționar, iar eforturile uriașe ale poporului nostru sînt revoluționare. Noi avem temele, experiența și trăirea unei literaturi majore, de noi depinde, în mare măsură, s-o realizăm.

Concepția marxist-leninistă ne clarifică aceste teme. Pornind de la ea înțelegem ce este esențial și ce este secundar, ce este major și ce este minor. Majoră este întotdeauna marea luptă pentru dreptate, pentru pace, pentru omenie, pentru nou, făurirea noului, marele efort de a merge înainte, cu pași din ce în ce mai mari.

Cărțile cele mai importante care au apărut după Eliberare au folosit această perspectivă majoră. Ele nu numai că au exprimat transformările revoluționare din țara noastră, dar au adus și o nouă viziune asupra societății și a omului, înțelegerea mai profundă a istoriei.



Aceste cărţi au apărut în tot timpul, de la Eliberare încoace, au adăugat noi pagini istoriei noastre literare. Nici pentru o secundă n-au încetat eforturile creatoare şi succesele literaturii române. Noi ne-am scris cărţile pe măsură ce făuream noua societate, participam la bătăliile ei.

Ne-am creat şi ne creăm opera odată cu substanţa, cu realitatea pe care ea o exprimă. De aceea viziunea noastră asupra lumii contemporane nu este nici pur imaginată, nici mai ales din afară, ci dinlăuntrul ei, aşa cum îşi cunoaşte un soldat cîmpul de luptă pe care l-a străbătut singur.

Literatura cu adevărat mare este o mărturie competentă. Asemenea cărţi s-au scris şi se vor mai scrie. În ultima perioadă, de la Congresul al IX-lea al P.C.R. (noi ne măsurăm istoria în funcţie de aceste mari adunări), literatura noastră a cunoscut o deosebită înflorire. Au apărut numeroase cărţi noi şi au apărut şi numeroşi autori noi. Am scris mai mult şi mai bine toţi, scriitori din toate generaţiile. Caracteristica acestei perioade a fost diversitatea de stiluri şi forme literare în încercarea de a cuprinde o realitate din ce în ce mai complexă, din ce în ce mai variată. Pentru a exprima o lume şi o societate tot mai dezvoltată, este nevoie de mijloace artistice tot mai subtile, tot mai bogate. Este un principiu al marxism-leninismului dintre cele fundamentale că o literatură trebuie să se adapteze complexităţii fenomenelor din care se inspiră. De asemenea, odată cu principiul care călăuzeşte politica partidului nostru, acel al dezvoltării multilaterale a personalităţii umane, odată cu apariţia reală a zeci şi sute de mii de oameni care îndeplinesc sarcini tot mai complexe, omul contemporan, cu problemele lui, a stat în centrul celor mai bune producţii literare create în ţara noastră. Acest om este conştient, este cultivat, este deţinătorul unei mari experienţe, el îşi pune în fiecare clipă numeroase probleme şi acest spirit viu, deschis, caracteristic celor care privesc în viitor şi sînt constructori ai noului a pătruns în literatură, desigur, nu în măsura în care noi am dorit-o, dar a pătruns.

Ne-am făcut datoria faţă de înaintaşii noştri, i-am tipărit şi i-am privit într-o lumină nouă, transformîndu-i în tradiţie vie, conştienţi fiind că noi, cei de astăzi, sîntem continuatorii eforturilor spre mai bine ai celor care ne-au precedat.

La noi înflorirea culturală s-a manifestat şi prin punerea la dispoziţia publicului larg şi nou, a oamenilor crescuţi şi educaţi de socialism, cu o mare aviditate pentru cultură, pentru tot ce a produs mai bun omenirea, a operelor majore ale literaturii universale, a capodoperelor clasice, ca şi a operelor reprezentative din prezent. Politica Partidului Comunist Român, străină oricărei forme

de izolare, s-a reflectat și în cultura noastră. Și în viitor vom prelua tot ce este bun, tot ce înaripează simțirea și imaginația. Noi vrem să știm tot ce se petrece în lume, păstrîndu-ne însă pozițiile noastre, afirmînd crezul și idealurile noastre.

M-am referit, cum era și firesc, la toate aceste succese pe care nici răuvoitorii nu le-ar putea nega, pentru că ele sînt de ordinea evidenței. Însă noi sîntem scriitori comuniști și nu putem să fim încîntați de ce am făcut. Trebuie neîncetat să vrem mai mult și mai bine, să nu ocolim lipsurile și greșelile noastre care au existat și există. Ca scriitori marxist-leniniști, artiști animați de idealuri revoluționare, noi nu ne putem mărgini să ne scriem doar operele, ci să reflectăm neîncetat asupra lor, asupra artei noastre și mai ales asupra datoriilor noastre față de popor, față de partidul care-l conduce. Trebuie să ne gîndim atît la calitatea operei, cît și la țelurile și rezultatele ei, cele două laturi, calitatea artistică și înrîurirea exercitată fiind, dealtfel, inseparabile. Trebuie să medităm asupra propriei noastre opere, cît și asupra soartei literaturii române, a operei noastre a tuturor, să ne bucurăm de succesele noastre, ale fiecăruia dintre noi, de fiecare carte valoroasă și să luăm poziție împotriva erorilor care împiedică înflorirea fără precedent a literelor românești.

Propunerile tovarășului Nicolae Ceaușescu adoptate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R., expunerea sa la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei reprezintă o chemare la o astfel de poziție cu adevărat comunistă, de fermitate, de scrutare a conștiințelor noastre, de imbold pentru crearea unor opere cu adevărat valoroase. Ce ne cere și ce ne-a cerut mereu conducătorul Partidului nostru ? Dacă afirmăm că sîntem scriitori comuniști, să fim cu adevărat scriitori comuniști, participanți activi la strălucita noastră istorie care se face sub ochii noștri, cu mîinile și mințile tuturor, a clasei noastre muncitoare, a țărănimii noastre și a intelectualității. Noi sîntem oamenii muncii din domeniul literelor, sîntem și noi producători direcți, nemijlociți de bunuri spirituale, necesare poporului nostru însetat de lumină și cultură, ca pîinea și ca hainele, ca locuințele și uneltele, pentru că fiecare constructor al socialismului, cu adevărat constructor al socialismului, este un om conștient și conștiința înseamnă cunoaștere. De aceea nu putem avea o altă mentalitate decît a oamenilor muncii, trebuie să se vadă clar această solidaritate de esență în fiecare operă, în fiecare gest al nostru. Pentru a realiza o literatură revoluționară, făuritoare de noi conștiințe, trebuie, desigur, să ne îmbunătățim munca, să ne direcționăm efortul și talentul, să eliminăm o serie de greșeli.



Noi am eliminat pentru totdeauna niște greșeli mai vechi. Am înțeles că poporul nostru, atît de înzestrat, cititorul nostru constructor al socialismului nu este satisfăcut de o literatură ternă, cenușie, banală, că nu poate fi mulțumit cu scheme, cu soluții facile, cu o literatură care să nu aibă o legătură cu bogăția vieții adevărate și concrete.

Neînțelegerea artei, cu specificul ei, interpretările simpliste, vulgarizatoare, ciuntirea adevărului, într-un fel sau altul, prin înnegrire excesivă sau prin înfrumusețare artificială, nu poate duce la literatură și nu satisface nici imboldurile noastre creatoare, nici înalta exigență a cititorilor noștri.

După cum este contrară intereselor națiunii noastre socialiste și o literatură a formelor goale, a confuziei și neseriozității, așa cum din nefericire a apărut în producțiile unor scriitori de la periferia lumii noastre literare. Nu folosește nimănui nici o poezie ce renunță la forma de cristal și frumusețea cuvîntului românesc, nici o critică fără criterii, neluminată de o înaltă responsabilitate și de o fermă orientare ideologică. Noi nu putem renunța la marxism-leninism în creația noastră, tocmai pentru că această mare învățătură, științifică, ascuțită și subtilă, deschisă față de nou și realitate, care îndrumă dezvoltarea întregii noastre societăți, ne ajută să înțelegem ce e important, ce e major, ce merită cu adevărat să fie scris, ne ajută să discernem neîncetat esențialul de neesențial, noul de vechi, chiar cînd vechiul îmbracă masca noului. Cu alte cuvinte, ne deschide față de adevăr, de un adevăr dinamic, or, literatura, deși se bazează pe imaginație și sensibilitate, este imaginarea adevărului, surprinderea sa în forme profunde, capabile să emoționeze. Apelul constant al Partidului, al Secretarului său General, este tocmai acesta, să ne deschidem la adevăr, să ocolim minciuna, atît cea directă, cît și cea prin omisiune, pentru că a vorbi despre realitatea noastră și a nu observa esențialul, caracteristicul, lucrurile cele mai importante, înseamnă a minți. Este un apel pe care-l susținem cu toții, de a contribui și mai activ la educarea poporului nostru, a tineretului nostru, în spiritul înaltelor idealuri ale societății noastre, în spiritul patriotismului și internaționalismului. Cultura, în general, și literatura au fost totdeauna mijloace de educație, desigur, folosind mijloace specifice artei. Literatura noastră este fundamentată pe umanismul socialist, este umanistă, pentru că ea are menirea să ridice pe fiecare cititor la un nivel mai înalt de umanitate, să facă oameni adevărați, mai sensibili, mai plini de imaginație, cu o gîndire suplă și bogată, ancorați în realități, animați de înalte idealuri morale care trebuie să meargă pînă la accep-

tarea sacrificiului. Numai cu asemenea oameni se poate construi ceva măreț, nu cu oameni meschini, egoiști, vanitoși, roși de interese și de invidii deșarte. Marea literatură a năzuit întotdeauna spre acest tip de înrîurire, cu atît mai mult o literatură comunistă. O literatură comunistă trebuie să fie mare, pentru că-și impune sarcini mari.

Despre aceasta este vorba, credem, în apelul Partidului, aceasta trebuie să discutăm în întrunirile noastre menite să analizeze modul de a transpune în practică documentele de partid. Este un apel la literatura de calitate, puternic ancorată în realitate, animată de adevăr.

Despre adevăr este vorba și atunci cînd preluăm pe înaintașii noștri. Să nu ascundem nici ce a fost bun în opera și viața lor, nici ce a fost rău sau greșit. Despre adevăr este vorba și cînd preluăm valorile străine, fără servilism, fără snobism, fără să ne ascundem poziția și modul nostru de a interpreta lumea.

Desigur, mai sînt și alte probleme, aș putea spune practice, dar prin aceasta cu atît mai însemnate. Ele privesc presa noastră literară, care n-a dat totdeauna dovadă de combativitate față de aspectele negative. Calitatea ei a fost prejudiciată uneori de lipsa de fermitate. În paginile ei au pătruns și lucruri confuze, critica literară n-a fost constant nemiloasă și fără menajamente față de rău, ca să poată nestingherit să fie promovat binele. Ea nu a fost întotdeauna o față adevărată a valorilor literaturii noastre, a tot ce este mai bun și mai reprezentativ. Același lucru este valabil și în ce privește producția noastră editorială, criteriile ei de selecție. Cam multă hîrtie a fost aruncată prin tipărirea unor opere nesemnificative, de la noi și mai ales din străinătate. S-a strecurat o concepție greșită privind comerțul cu cartea.

Toate aceste neajunsuri pot și trebuie să fie înlăturate, îmbinînd fermitatea cu înțelegerea adîncă și largă privind rosturile culturii. Îngustimea și toleranța fără de principii nu sînt două alternative, ci două rele. [...]

Însă esențial este să înțelegem adînc spiritul și litera măsurilor propuse de Partid, să înțelegem că ele vizează o literatură tot mai bună, pe care noi o facem. Pentru că o națiune nu poate înflori fără înflorirea vieții ei spirituale, fără cultură și literatură. Iar națiunea noastră socialistă este într-un proces de înflorire, și-a pus și realizează aceste sarcini.

(*România literară*, nr. 37, 9. IX. 1971.)



NOSTALGIA IVORIULUI NEGRU

Drumul spre mare este plin de baraje :
barajele dialecticei naturale,
viclenele baraje ale nervozităţii,
obstacole construite de ipo-
crita forţă a memoriei sau
de convenţiile pe care ni le
impunem, cu o magistrală
şi implacabilă logică.
Drumul spre mare, traversat de lupta scorpionilor,
este parcurs în compania rafa-
lelor de vînt, a mărăcinilor
turbulenţi, a torturaţilor ar-
buşti însetaţi.
Un culoar obscur şi dintr-o dată vuietul
uriaşei maşinării pentru decorticat
materia.
Căci marea, clătinîndu-se într-un delirant echilibru,
transformă orice obiect, oricît
de infam şi deplorabil uzual,
într-un voal nupţial, într-un
sărut cataleptic.
Cele mai banale rămăşiţe ale materiei, cele
mai ignare, mai încăpăţînate,
mai abjecte materiale, spălate
de apa ei, şi necontenit mortificate
de ritmul ei sublunar, devin
imagini tulburătoare, apa-
riţii inegalabile, fantasme
concrete ale prezenţei noastre
în lume.
Aceste obiecte care se regăsesc în propria lor emoţie,
într-o perfectă libertate a for-
mei, în vîrtejul violentei spon-
taneităţi centrifugale, aceste
obiecte speriate redate vederii
ne relevă IMAGINEA în puritatea

ei infinită și totodată minunea
ovoidală a existenței, ca re-
zultat al mișcării ideale.

Cred că atelierul lui Brâncuși a fost marea.

Brâncuși a suplinit prin procedee inedite, de genială
tensiune technică, somnolen-
ta activitate a enormei
mașinării.

La capătul culoarului obscur, coboram pe țărm agățat
de o cărare aproape invizibilă.

Marea continua să preschimbe stîncile în cormorani.

Și dincoace de ele începea nisipul, umed încă,
dincoace de ele începea plaja —
nostalgia ivoriului negru.

(În : Virgil Teodorescu, ***Sentinela aerului,*** Editura „Eminescu", București, 1972, pp. 51—52.)

MEMORII PERSONALE

Cînd pietrele cu mult mai blînde erau în parte locuite
și gușterii le tulburau cu insistenta lor clemență,
pupila mea, desigur de gudron,
lupta în flancul stîng al materiei.
Erau destule zile calme, destule zile neperechi,
zile hirsute, zile abrogate,
dar uneori ploua cu epitafe,
și uneori absurdele enigme
se adunau în ample confrerii,
în urma unui falnic acord de circumstanță,
și-atunci în subteranele de jad
omizile își instalau emblema.
Foarte scurt timp — pe urmă lunecau
la fel de policrome printre pietre.

(În : Virgil Teodorescu, *op. cit.,* p. 55.)

IATĂ CUM...

Iată cum mă apropiu
de ceea ce tuturor li-este groază
fără să tremur de nimic
ca o rază care surîde

Am cunoscut aproape tot ceea ce
neputința noastră poate cunoaște
Am cîțiva prieteni unde altă dată nu
puteai zbura nici cu gîndul

Acesta este pămîntul la urma urmei
și dincolo de urmă un abur de stele

Pulbere — pipăită cu degetele pulberii
măsurată-n cîntarele vîntului

Sărmanii oameni vîrîți în pămînt —
și fericitele frunze ce mor sus în aer...

(În : Eugen Jebeleanu, *Hanibal*, Editura „Cartea Românească", București, 1972, pp. 92—93.)

FĂRĂ OPRIRE

Trebuie să mă grăbesc, căci pămîntul se întunecă
și umbra se întinde
însă eu ridic umbra și fac din ea aripă.
Umbră ridicată ; pernă de somn
pe care odihnește lumina
și ridic întunericul și văd în el
bolți vinete, templele stelelor clătinătoare,
îndepărtez imposibilul și-i dau un nume
ca să-l cunoaștem,
și să știm că poate fi înfrînt.
Și acuma cîntă lăutele absențelor
și ceea ce a fost și pare doar că nu mai e

și ceea ce-i nenăscut și se va întrupa și ne va semăna
și nu va fi niciodată oprire
ci o neauzită, ridicată-n uimire
moară de argint, tăvălug de valuri,
nesfîrșită cascadă a unor aripi
circulare.
Căci totul trebuie trăit și trebuie
făcut să trăiască și fără sfîrșit
să fie.
Putere a suferinței, sceptre de flori ale soarelui,
fîntîni făcînd să izbucnească lumina
din gurile încremenite ale absenței.

(În : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*, pp. 100—101.)

INCIDENȚE

Nu vreau să scriu de moarte, însă
de cîteva ori i-am văzut
atît de-aproape fața plînsă
încît de-atunci condeiul mi-este ud.

(În : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*, p. 102.)

INVOCAȚIE

Nu-mi da decît o rază : pe aceea
ce retezînd grumazul tiraniei,
izvor de raze face să țîșnească,
mistuitor de cețuri și-obrăzare
și liberează adîncul chip al nopții
cu pletele sunînd de adevăruri.

(În : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*, p. 286.)

ATÎT

Ce să mai spun...
Ce poate să spună un
om care vorbește
cu el însuși
de teamă să nu devină altul
și să nu facă rău nimănui ?
Ca să vorbești
trebuie să fii și ascultat
sau, cel puțin, auzit.
Să te pună cineva la ureche
(de-ar fi la inimă...)
ca pe o scoică
măcar ca pe o scoică.
Atunci, ar auzi ceva,
sufletul i s-ar umple de culoarea
durerii sau a nedumeririi.
Ar vedea plăji moarte,
piscuri și ochiul abisului.
Cunoaștem atît de puțin...
Sîntem atît de grăbiți...
Nu-mi priviți fața,
este-a unui om
surpat cam devreme.
Atît. Ei și ?
Chiar asta voiam să spun
. . . .

(În : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*,
pp. 289—290.)

NINA CASSIAN

ODA LUCIDITĂȚII

Dacă mi-aș pierde mîinile și picioarele,
pe tine n-aș vrea să te pierd, Luciditate !
Tu ești bisturiul de platină cu care încerc
chirurgia adevărului.
Cine te numește uscăciune
sau frigiditate ?

Eu știu că dimensiunea ta dă adevărata cunoaștere,
așa cum în unele după-amieze,
cînd exuberanța luminii a trecut
și seara ambiguă e încă departe,
totu-i uimitor de precis și curat,
uimitor de intens și de nou...
Bucuria neînțeleasă e numai o jumătate de bucurie
ca și cînd ai intra în mare cu ochii închiși,
ca și cînd ai săruta o gură necunoscută.
Puterea fără conștiință e înceată ca mîlul...
Dacă nu te-aș avea, Luciditate,
aș trece prin viață străin de mine însumi
și nu mi-aș putea lega rănile,
pentru că n-aș ști unde sînger.
Dacă n-aș cunoaște durata dialectică a echilibrului,
dacă m-aș socoti de neclintit —
m-aș prăbuși...
Cine te refuză, Luciditate ?
Cine spune că ești zăpada care acoperă fructul,
cuțitul care înjunghie vietatea elanului,
lațul care sugrumă emoția ?
Cu luciditate cercetînd istoria,
Marx a stîrnit incandescența Revoluției !

(În : Nina Cassian, *Cronofagie*, pp. 173—174.)

MARIN PREDA

ADEVĂR ȘI ÎNCHIPUIRE

[Abjecția sau sublimul nu sînt suficiente în ele însele]

Cînd întîlnesc un scriitor, cititorii îl întreabă invariabil ce e adevăr și ce e închipuire în ceea ce a scris el. După ce primesc răspunsul, rămîn dezamăgiți. Ei ar vrea, poate, să afle cu ocazia asta dacă există sau nu un mister al creației și dacă scriitorul le răspunde că nimic nu e inventat din tot ce-a scris el, aha, ar zice ei atunci, va să zică a auzit și el cutare și cutare întîmplare și s-a apucat de scris, asta nu e așa greu, sau dacă totul e imaginat, aha,

va să zică scorneli. Eu însă am complicat puțin lucrurile, dîndu-le următorul răspuns : adevărate sînt sentimentele, ficțiuni sînt împrejurările.

Se spune de obicei că există o nostalgie a paradisului pierdut, care este copilăria. În realitate, copilăria este locul de refugiu al problemelor insolubile. Omul matur sau chiar foarte tînăr descoperă, de pildă, condiția sa, că mai devreme sau mai tîrziu, fericit sau nu, bun sau rău, el trebuie să moară. Și-și aduce-aminte că odinioară această mare trecere se putea face surîzînd. Am descris o scenă cînd unui copil, prins de friguri, i se pune tocmai atunci pe cap o coroană de flori. Nu sentimentul copilăriei paradisiace a stat la baza acestei scene, ci nostalgia identificării finale cu elementele lumii. Există apoi o altă scenă în care neliniștea stîrnită de pierderea acestei seninătăți ia o formă paroxistică. Eroul întreabă patru preoți, care știu multe despre viață și moarte, de ce ne mai naștem dacă trebuie să murim. Ambele scene sînt ficțiuni, sentimentele însă sînt reale. În schimb, următoarea scenă reală îmi vine abia acum în minte, dar cu tot atît de puține șanse de a se asocia vreunui sentiment care să-mi stîrnească imaginația. Copilul zace în mijlocul bătăturii, și tatăl, cu sanitarul, discută calm situația, în timp ce bolnavul îl aude și înțelege totul : „N-o mai duce mult, zice sanitarul, fă-i ce-i trebuie că nu mai e speranță." „Crezi ?", zice tatăl cu gîndul la ceea ce reprezintă pentru familie eventuala pierdere a copilului, cum ar socoti moartea oricărei vietăți aflată în strînsă legătură cu existența sa. „Da, da, zice sanitarul, n-ai ce să-i faci, se duce..." Apoi cei doi se îndepărtează și, după un timp, copilul aude mașina de cusut turuind prin geamul deschis, în mijlocul zilei de vară, în care el e zguduit de valuri de frig. „Ce faci, țață Joițo, îi faci cămașă ?" Tăcere lungă, după care copilul aude vocea mamei : „Cu ce să-l duc, Aristițo ?" Pentru ca frații lui vitregi, pe urmă, să-i dea ghionturi prin coaste, că are cămașă nouă, uitînd cu toții că el își purta propria cămașă de înmormîntare, și nu fiindcă i se năzărise maică-sii să pună mîna și să cheltuie pentru el, și lor să nu le ia... E o întîmplare adevărată, dar de prisos ca să mai sublinieze mărginirea lui Paraschiv, Nilă și Achim, la care în realitate copilul a ținut și scriitorul de mai tîrziu s-a ferit să-i ponegrească. În fond, abjecția sau sublimul nu sînt suficiente prin ele însele ca să pună în mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea : eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cît și josnicia, omorurile și spînzurările întîlnite

des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente dealtfel și în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în universul meu scăldat în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, îmi zac fapte de violență fără măsură și închipuiri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit un sens... Poate că nici nu-l au ! ?

(În : Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Ed. „Cartea Românească", ed. I, 1971, pp. 173—175.)

SCRIITORUL ȘI CUVÎNTUL

[Cuvîntul — instrumentul marilor construcții epice sau poetice]

Poate că niciodată meditația asupra condiției scriitorului n-a fost mai actuală ca în zilele noastre. Desigur, cititorul vrea să vadă ideile în mișcare, să-i fie relatate cît mai pe scurt și, dacă e posibil, într-un montaj vizual în care imaginea să fie plăcută, gîndurile scriitorului atrăgătoare, iar aluziile la condiția vieții noastre să fie eliminate ; omul știe și singur că e pîndit de boli, că e adesea jucăria istoriei, indiferent dacă trăiește într-o țară mai mare sau mai mică, și că în cele din urmă trebuie să părăsească forțat această viață.

Dar de ce ar fi mai actuală meditația asupra condiției scriitorului decît a omului în general ? Pentru că scriitorul folosește cuvîntul, care e la îndemîna tuturor, în timp ce bisturiul nu e decît la îndemîna medicului, iar rigla de calcul la aceea a specialistului. Un muncitor poate exclama cu mîndrie atunci cînd condiția lui în profesiune poate fi amenințată : nimeni nu-mi poate lua ciocanul din mînă ! În timp ce un scriitor poate el să exclame cu aceeași mîndrie că e stăpîn pe cuvînt ? Nu stăpîn absolut, fiindcă nimeni nu e stăpîn absolut pe nimic, ci doar atît cît e necesar ca profesiunea sa să-și păstreze prestigiul, și încrederea lui în cuvînt să nu se zdruncine. Or, scriitorul epocii noastre, împreună cu cititorul său, au asistat uluiți cum cu ajutorul cuvîntului au fost create mituri colosale, primitive și barbare, care au produs tragedii nemaivăzute în lume, cu atîtea victime și atîția călăi încît numai o umanitate vindecată și gata de noi aventuri, cum în mod bizar arată umanitatea noastră în prezent, ne mai poate liniști. Torente de minciuni s-au vărsat ani de zile în lume, la radio, prin presă și în cărți, dovedind prin efectele care au avut loc forța teribilă a cu-

vîntului. Rămîne un miracol că scriitorii nu au apărut cu toţii în acest secol ca nişte trişti dezmoşteniţi, aşa cum mulţi dintre ei au ajuns adevăraţi martiri, pierind în lagărele de concentrare sau în faţa plutoanelor de execuţie. Arta lor n-a rămas însă neatinsă. Prestigiul cuvîntului s-a clătinat şi generaţiile actuale au de luptat cu restabilirea acestuia în propriii lor ochi şi în ai cititorului.

Ca urmare a acestei situaţii şi în mod paradoxal, unii cred că un drum de ales în acest sens este acela al negării înţelesului consacrat pe care îl are pentru noi cuvîntul. Cuvîntul n-ar mai fi pentru ei instrumentul marilor construcţii epice sau poetice, în care eroul sau sufletul poetului, călărind năprasnic, ar dispărea în marele incendiu al evenimentului. Eroul trebuie să fie un antierou, o figură de carton sau de cauciuc, o figură în orice caz deliberat moartă, autorul declarînd cu mîndrie că el nu cunoaşte decît un singur fel de a crea oamenii vii, şi anume, în pat... În cel mai fericit caz avem de-a face cu jocuri de cuvinte care abia dacă exprimă un joc al imaginaţiei, dar fără o relaţie solidă cu viaţa omului, aşa cum o trăieşte el în viaţa cea adevărată. E o formă de protest faţă de diminuarea puterii cuvîntului ? o încercare de-al reînnoi prin devalorizare ? Ar fi justificarea superioară a acestei poziţii, şi desigur viitorul ne va spune repede dacă ei au sau nu dreptate.

Alţii, dimpotrivă, păstrează o naivă încredere în cuvînt şi construiesc liniştiţi povestiri şi romane moraliste, ferm convinşi că au cititorii lor şi că rosturile artei şi condiţia scriitorului au rămas neatinse de traumele secolului. Confortabila lor poziţie este însă o iluzie care repede se destramă la cel dintîi şoc cu realitatea ; ei nu răspund la nici o întrebare şi nici nu pun vreuna, şi nu au nici măcar instinctul să facă în aşa fel încît morala lor să rămînă măcar îngropată în fapte. Nu văd că instrumentul pe care ei îl folosesc senini şi creduli, ca să emoţioneze cititorul prin descripţia dramei puiului de pasăre care e părăsit de ai săi fiindcă nu poate să zboare, este, în acelaşi timp, instrumentul marilor cinici care îl încurajează cu bătăi pe umăr să-şi vadă liniştit de descripţiile sale înduioşătoare şi să nu-şi mai ridice privirea asupra lumii timpului său ; o lacrimă smulsă cititorului, i se spune, face mai mult decît o tragedie, care mai mult sperie decît convinge.

Care e rostul cuvîntului şi condiţia scriitorului între aceste extreme ? Nu e nici o îndoială că oricare i-ar fi condiţia şi oricare situaţia cuvîntului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în faţă o oglindă şi să-şi vadă în ea chipul. Nu totdeauna e plăcut să

te vezi așa cum ești. Dar nu poți urca nici un fel de culmi morale și ale conștiinței dacă nu știi cum arăți. În deceniul 50—60 această gîndire, pe care o moștenim de la cei vechi, era considerată o gravă erezie ; omul nu trebuia arătat așa cum e, ci așa cum ar trebui să fie, punînd astfel arta sub tutela unui cod abstract de morală bizantină, care, așa cum era și ușor de prevăzut, nu putea decît să condamne creația la uscăciune și dulcegărie. Și asta tocmai într-o perioadă de mari convulsii sociale și de răsturnări spectaculoase.

Întărirea prestigiului artei nu e posibilă decît prin crearea de opere durabile, în care cuvîntul, asemeni unor pietre cioplite, să se așeze unul lîngă altul pînă ce edificiul se va ridica trainic și impunător. Nu există altă cale pentru destinul creator al cuvîntului.

Arta creează în inamicul ei reținere. Opera de artă dă naștere la o temere superstițioasă, ca în fața unei zeități, despre care dușmanul ei știe că o dată creată nu mai poate fi distrusă. Trebuie să știm să profităm de acest efort magic al artei, să căutăm să-l obținem, și atunci forța cuvîntului va spori, și condiția scriitorului va fi mai bună. Cine altul să creadă mai adînc și mai pătimaș în eternitatea artei dacă nu scriitorul însuși ?

(În : Marin Preda, *op. cit.*, pp. 206—209.)

EUGEN BARBU

[NOI ȘI VIAȚA]

[Posibilitatea de a inventa nu trebuie neglijată]

Nu vreau să explic nimic, nici un jurnal nu explică nimic, el începe prin a fi o suită de impresii telegrafiate și sfîrșește într-o prelucrare de date, subiectivă, evident, fardată cu cuvinte alese. Cui îi convine să se arate nud celorlalți ? Și, dacă ar face-o, n-ar face-o tocmai pentru a intriga, pentru a se arăta în felul în care ar dori să fie înțeles de ceilalți ? Să lăsăm deci ipocrizia și să spunem adevărul de la început. „În mine nu mai există drame, scria Gide, există numai idei înduioșate." Și tot el se zbătea în teribila dilemă de a fi moral sau de a nu fi sincer, dar sinceritatea nu este, și ea, la urma urmelor, decît o organizare a lucrurilor convenabile, o punere în scenă a unei suite de lupte care ne convin ? Nu pledez deci pentru stabilirea unor adevăruri, ceea ce vă voi

povesti despre mine și despre alții este un lucru ipotetic. Dealtfel, nu cred că oamenii sînt în întregime interesanți sau nesemnificativi. Există indivizi ce pot deruta prin emiterea truismelor la infinit. Auditoriul crede că frazele repetate ca papagalul conțin adevăruri suportate. Nu, sînt oameni care trăiesc din muzica cuvintelor, nu din ceea ce conțin ele. A te ascunde după proverbe, a exista în funcție de ceea ce este o dată pentru totdeauna stabilit. Urăsc ceea ce e de nesuprimat în idei.

Mi se impută și acum faptul de a fi publicat pagini intime ușor falsificate, și mi s-a dovedit lucrul acesta : greșisem anul morții lui Lovinescu. Ei, și ? Asta era important ? Cine voia să mă cunoască trebuia să afle de la mine data exactă a morții lui Lovinescu ? De la mine doreau ceva sau de la eminentul critic ? Ce erori, ce grosolănii, ce snobism ! Mi se pare că și posibilitatea de a inventa nu trebuie neglijată. Un *Jurnal* este, de fapt, un dialog platonician, o dispută cu tine însuți. Între *Memorii* și acest gen rupt, frust, nestilizat, prefer *Jurnalul,* pentru că are ceva viu, nealterat încă (cu toate prefăcătoriile lui). Ce dorește, dealtfel, lumea de la aceste așa-zise *Jurnale ?* Prezența unor indivizi lineari, conștiința sau dracu mai știe cum le mai spune ? Dar individul nu este o riglă, el nu are magazie de efecte militare pe dedesubt, în care sînt aliniate sentimentele bune și sentimentele rele. Alt individ eram la 15 ani și altul la 30, mi se pare că pe străzile Parisului, dacă m-aș fi întîlnit pe mine însumi, nu-mi semănam cu acela de lîngă Pacific. O serie de impresii mă modificaseră, informațiile lucrau asupra mea, mă devorau, eu mă comportam în funcție de civilizația căreia trebuia să-i fac față, poate mă prefăceam, dar mă prefăceam din motive sociale. Deunăzi citeam pe un călător român aflat prin lume cu condeiul în mînă. Ceea ce mă supăra la el, altfel om instruit într-un fel, era suficiența. Dacă stătuse în tren și străbătuse un tărîm necunoscut lui, se simțea obligat să comunice impresiile sale. Dar din tren nu poți să ai decît impresii despre calea ferată, nu despre țările străbătute. Graba aceasta de a ne pune în relații cu ceea ce ne iese în cale duce la ușurătăți regretabile. Am fost de cîteva ori în Franța și nu am scris decît două pagini, și asta nu în legătură cu patria lui Racine, ci cu altceva. Nu știu de cîte ori mă voi mai duce acolo și dacă voi scrie despre Paris, altfel loc comun pentru orice mînuitor de condei, pentru că despre Paris am citit o mulțime de lucruri, dar *Parisul meu* eu încă nu l-am văzut. Trebuie să mai am răbdare. Vedeți, iată, mă întorc iar la *Jurnal,* să nu cerem sinceritate, să nu cerem exactitate. Jurnalele sînt ipostaze ale indivizilor, ca și romanele. Scriam undeva că în tot ceea ce-am scris, undeva mă descriam mai întîi pe mine. Cel ce fusesem,

cel ce eram, cel ce aş fi dorit să fiu. Nu este imposibil să scrii despre ceea ce ai dori să fii...

Acelaşi Gide îşi începea însemnările sale atît de numeroase, dealtfel partea cea mai interesantă a operei sale, cu strigătul lui Rastignac: *„Şi-acum între noi doi!“*

Care noi doi?

Noi şi Viaţa, comedia aceasta pe care o adaptăm în porţii zilnice, voind să facem din ea servitorul nostru. Credeţi că va fi ceva interesant? Ba bine că nu...

(Fragment. În: Eugen Barbu, *Caietele Princepelui*, vol. I, Editura Dacia, Cluj 1972, pp. 9—10.)

[ATELIER]

[Aceste descoperiri fundamentale despre viaţă şi individ]

Dacă ar fi să descriu pe Anatol din *Frica*, ar trebui să încep prin a-l face să înţeleagă vechea idee a despărţirii spiritului de inteligenţă. Ce-ar dovedi prezenţa lui în cafenelele sordide ale Bucureştiului vechi, în căutarea măcar a imaginii deformate a unei vechi cafenele tunisiene găsite în cărţi, unde, în timpul Ramadanului, copiii deşănţaţi inspirau pasiuni, şi li se spuneau versuri pentru a fi pîngăriţi. Ar fi această căutare a lui o deformare a inteligenţei, o sete de a o potoli pentru că ea devora totul, *extinderea cunoaşterii* în morbiditate, să zicem, ar fi pentru el o dovadă de forţă sau numai constatarea obosită că nimic nu e nou, că existenţa unor *inteligenţe*, în timp, se repetă în mod plicticos, că el trăia ceea ce alţii trăiseră, şi asta după ce dă peste descrierea cafenelei *Caracous?* Asta l-ar duce, poate, la ideea de sinucidere, atît de dragă generaţiei sale hrănite de cărturari subţiri, de către acei care au întins teribile capcane de gîndire, invitînd la neantizare, neantizarea care e fermecătoare numai pe hîrtie, pentru că pe mine, ca autor de personaje de acest fel, mă dezgustă existenţele anormale, fiind clădit pe un fond sănătos, dar îmi pot eu permite luxul de a le desfiinţa în propriile mele cărţi, atunci cînd trebuie să plutesc ca Dumnezeu deasupra lor?

În *Facerea lumii* am încercat apropierea de acest mediu, şi un critic chiar mi-a reproşat că m-am ferit să descriu ceea ce nu cunosc. E mult adevăr în această afirmaţie, dar nu e vorba de

o necunoaştere. Acolo se indică vag Corydonul şi istorii mai vechi, acum prin asociere, iată declaraţiile subsumate din alte pagini ale aceluiaşi autor faţă de *Davidul* lui Donatello, faţă de *Omul cu mănuşa* al lui Tizian sau de bustul lui Nicolo da Uzzano, *ale cărui buze valorează cît toate cuvintele,* exaltare repetată şi în faţa lui *David* al lui Verocchio. Aici spiritul întrece inteligenţa, aici aglomerarea monstruoasă de impresii duce la catastrofe. Anatol poate să fie trecut prin purgatoriul acelor lecturi, poate să fie scuzat de păcatele sale prin *rafinament,* dar ce voi dovedi cu astea toate ? Cînd avem generaţii sănătoase de doctori, de ingineri, de profesori, pentru care sodomia este un accident. Dar, în acelaşi timp, putem ignora pe aceşti bolnavi, pe aceşti detracaţi care, cu viciul lor, cu ideile lor, strecoară otrava între oamenii sănătoşi ? Vorbim despre refulări ca despre gripă şi nu ne dăm seama de vastitatea şi consecinţele lor extrem de periculoase. Cîtă uşurinţă, ce literatură facilă cu bîte, cu „cinstiri“ la cîrciuma din şosea cînd lîngă noi cresc copii vicioşi ! Ca romancier, am eu dreptul de a sta cu ochii închişi, pot eu să mă bat pentru legitimarea ignoranţei ? Sînt eu numai un doctor care se ocupă în exclusivitate cu apendicele ?

Aş vrea *să explic* generaţia mea, mă înspăimîntă suferinţa şi aparent înţelegerea imediată a lucrurilor. Există o *veselie* în artă care mă scoate din sărite, o seninătate în stare să usuce totul. Am cunoscut romancieri pentru care, într-adevăr, *impresia* era metoda fundamentală. Din fericire, experienţa lor se oprise cam în jurul a douăzeci şi cinci de anişori, adică atunci cînd credeau ei că au ajuns la maturitate şi chiar obţinuseră unele diplome. Există scriitori care trăiesc dintr-o zestre săracă, într-o petrecere continuă. Ce-i dezolant, în asta, este faptul că sînt inteligenţi şi pot fi crezuţi şi profunzi. Au un fel de a se juca pe ei înşişi şi de lucrul acesta ar trebui să sufere personajul meu. Ei n-au auzit de acele *mari opere tăcute,* depozitate în unii. Ei nu ştiu la ce servituţi te obligă aceste descoperiri fundamentale despre viaţă şi individ. Vor aplauze şi le au. Eroul meu şi-ar putea propune să fie monstruos de cult şi n-ar reuşi pentru că nimeni în veacul nostru nu va mai reuşi asta. Ritmul, cantitatea descoperirilor, noutatea repetată în infinite discipline, chiar perplexitatea în faţa descoperirii altor universuri, ne împiedică de la a urmări o singură idee, cu stăruinţă. Solicitările sînt imense, ele năucesc, dau un gust de gol, de zădărnicie. Mi-ar fi greu să ştiu, pînă la ora de faţă, ce se va întîmpla în definitiv cu acest Anatol, trecut prin război, ameninţat mereu de datele despre experienţele atomice, avînd o singură idee : aceea de a-şi salva conştiinţa de la conformism. Aici tot la Lessing s-ar întoarce. „Ceea ce face valoarea omului nu e adevărul pe care-l posedă sau

pe care crede că-l posedă, ci efortul sincer de a-l cuceri“ (cu condiţia ca el să se fi dezgustat de cel ce-i pune citatul în faţă).

Mi-este foarte greu să mai stăpînesc lumea din această carte haotică nescrisă, încă o magmă de impresii, de căutări sterile, lipsite, de fapt, de nerv şi de viaţă. Dar iar protestează cineva : doar ăştia nu sînt hamali la Gara de Nord, ca să care bagaje, să scuipe şi să spună lucruri de duh. Personajele acestui roman nescris plutesc, se zbat şi se descoperă într-o lume infinită şi contradictorie. Ei doresc adevărul, poate ajung la el sau naufragiază pe marele promontoriu de gheaţă ce-i stă *înainte,* locul unde *expiază* toate încercările noastre. Ce imagine literară la modul scîrbos : promontoriu, cutare, mai lipseşte aisbergul lui Hemingway, folosit ca guma de mestecat de descoperitorii săi tardivi.

(Fragment. În : Eugen Barbu, *op. cit.,* pp. 33—35.)

REALITATEA ŞI INTERPRETAREA EI

[Valoarea semnificaţiei]

Operaţiunea poetică a comerţului. Am fost fascinat din copilărie de penumbra prăvăliilor, de taina măsurătorilor, de tocmeala tainică între săracii cartierului meu care mergeau pe Griviţa ca să-şi cumpere haine de gata şi negustorii şoltici, jucînd un teatru total, plin de scene de renunţare, de declamaţie febrilă. *(Asta-i ultimul preţ, nu pot să mai fac nimic ! Vînd în pierdere !)* Şi culmea era că oamenii naivi din fundul mahalalei Cuţarida *credeau* că negustorii vînd în pierdere ! Excelent pentru o suită de articole sau poate ca fundal pentru *Strada* sau *Calea negustorilor,* cum se numea prin '45. Îmi aduc aminte de ucenicul de croitorie, nebun de bucurie, scăpat din dugheana negustorului, la 7 seara, spre vară, cînd Griviţa părea însîngerată de amurgurile ei prelungi, îmi amintesc de copilul acela care învîrtea în aer, cu stînga, o imensă maşină de călcat ca să-i aprindă cărbunii negri. Avea o mişcare mecanică şi faţă de extaz. Pentru prima oară, în acea zi, respira în aer liber. La 12 ani să stai într-o dugheană puturoasă şi să auzi cum afară alţi copii se joacă pe trotuare, liberi ! Dar asta-i o tortură imensă. Pe urmă feeria aprinderii vitrinelor de seară ! Cu becuri chioare, dar ce lumină festivă pentru mine cînd zăream lămpile, sosit de pe străzi noroioase, surpate într-un noroi homeric. *Calea negustorilor* era *Strada Lux* a mea, mi se părea că droaştele Griviţei sînt cupeuri de la curţile regale. (Şi-apoi poate cineva să înţeleagă ce înseamnă aceea o stradă nepavată ?) Şi acest misterios

cuvînt : prăvălii ? Adică stafide, lămîi, rafturi, munţi de zahăr candel, ulei, măsline, totul într-un parfum mirosind a scorţişoară. Operaţia poetică a comerţului schimbului de bani, obloane, care cad peste geamurile îngheţate, iarna, acea tainică şi plină de zgomote căldură dată de sobele îndesate cu rumeguş, acel parfum de lemn de brad, de şipcă devorată de flăcări albastre... Şi apoi, halucinant, acest imens bulevard, îngropat în zăpadă. Restul a murit parcă, doarme...

Poţi să mai înţelegi acel miros de raft, de stofă învechită, de ziar ars pe margini, poţi să acorzi tăcerea micilor magazine de la amiază, vara, cu o linişte de demult a unei case sărace, cu pereţii de lut, să evoci *depărtarea vieţii* faţă de nişte lucruri reale, să separi această realitate de interpretarea ei, care te persecută ? Îmi doresc un cititor care să mă citească şi pe dedesubt. Cuvintele au un rol numai sonor şi vizual. El trebuie să cuprindă şi această dimensiune a despărţirii dintre ceea ce semnifică şi ceea ce reprezintă.

(Fragment. În : Eugen Barbu, *op. cit.*, pp. 17—18.)

A. E. BACONSKY

LIED NOU

Caut în oameni, caut în păsări, caut în plopi,
caut mereu o măsură a-naltelor gînduri.

Pe mine, aşa cum vroisem odată să fiu,
numai vechile, oarbele drumuri
încă n-au încetat să mă caute. Linii, lungi linii
prin nopţi, fluierînd se-ntretaie zadarnic,
linii aiurea în ceaţă, linii în vînt...

Nu voi mai fi niciodată al lunii visat
dansator melancolic. Iată iau piatra
zvîrlindu-i-o-n faţă şi plec ameţit de durere.
Iar luna pe lac se destramă şi rîde.

(În : A. E. Baconsky, *Fiul risipitor — poezii*, E.P.L., Bucureşti, 1964, pp. 133—134.)

REMINISCENȚĂ UMILĂ

Am locuit în foburguri întunecate,
în casele mărunte care pirotesc lîngă rîuri
acolo am ascultat cîntecele oamenilor neînsemnați,
risipite în după-amiezi ploioase.

Acolo nimica nu arde cu flacără mare —
toate durerile și fericirile mocnesc netulburate-n adîncuri,
pînă și incendiile care se văd adesea pe-acoperișuri
umblă încet ca niște blînde și somnolente pisici.

Cînd se nasc oamenii, cînd mor ?
Maidanele vaste dorm — toamna vine și trece,
fluieră trenuri de marfă și sirene de fabrici s-aud,
și trec lăutarii, triste păsări de noapte cu aripile strînse. [...]

Acum sărutul timpului mereu
închide urmele acelor zile stinse —
o liniște perfidă mi se strecoară în suflet,
o amorțire parcă, un îndemn la uitare.

Dar să uit toate n-aș putea niciodată
și cînd vînturi mai aspre uneori mă învăluie,
ca niște răni se deschid melodiile-acelea,
ca niște răni în veci nevindecate.

(În : A.E. Baconsky, *op. cit.*, pp. 116—117.)

COLOCVIU DESPRE POEZIE

[Temeiul metaforelor e unul de cunoaștere specifică]

[...] Aspirația către un limbaj contemporan, către o expresie cît mai fidelă a omului cu întreaga lui problematică sufletească, a dus la o mare diversitate de mijloace și orientări conforme gîndirii artistice și specificului temperamental al fiecărui poet. A le cuprinde pe toate echivalează cu o vastă întreprindere de enciclopedie, spre care n-am ambiționat niciodată. Ceea ce mi-am propus este doar a

desprinde cîteva tendințe ce mi s-au părut mai semnificative și, în același timp, mai apropiate propriilor mele vederi despre poeți și poezie. Punctul lor de convergență este o nouă simplitate pe care latura majoră a liricii contemporane tinde s-o cucerească, în deplin acord, după credința mea, cu spiritul și cerințele estetice ale omului de azi.

Voi începe să vorbesc despre metaforă, pentru că una din aceste orientări stilistice se caracterizează printr-o mai puțin frecventă solicitare a ei. Mă refer, deci, la metaforă ca *element al stilului* și nu la *imagine,* care așa cum bine o definesc autorii *Bazelor esteticii marxist-leniniste* „este rezultatul unui mod special de generalizare a vieții, de dezvăluire a sensului, a esenței ei" (p. 413). Pentru evitarea confuziilor de alt ordin, voi arăta, iarăși, că în mod firesc orice poezie are un *ton metaforic,* independent de prezența metaforelor în versurile ei sau adesea chiar în ciuda aproape totalei lor absențe. Cititorul va înțelege mai bine afirmația mea după lectura unei mici poeme de Bertolt Brecht, *Masca nelegiuitului :*

În camera mea atîrnă o sculptură de lemn japoneză,
Masca unui demon rău, lăcuită cu aur.
Compătimind privesc
Umflatele vine ale frunții, ce arată
Cît de obositor e să fii rău.

Evident, nu un asemenea înțeles larg al termenului metaforă este cel utilizat în rîndurile de față, ci celălalt, strict stilistic. În acest sens, aș observa că unii dintre poeții contemporani cei mai proeminenți din secolul nostru tind să treacă pe plan secundar excesiva preocupare pentru metaforă, care făcea dintr-o carte de versuri o colecție de ornamente ; greutatea se deplasează de la detaliu la ansamblu, de la metaforă la tonul metaforic al poeziei. O atare diminuare poate nedumeri pe cei deprinși a stabili, în virtutea inerției, semnele egalității între metaforă și poezie și, de aceea, pentru limpezirea problemei voi stărui mai mult asupra ei, fixînd cîteva puncte de reper, făcînd indispensabile incursiuni istorice și, cu acest prilej, contrazicînd anumite opinii mai vechi și depășite.

Privitor la natura metaforei, nu poate fi acceptată opinia ce, explicîndu-i originea, îi acordă calitatea de *complement ontologic* al unor imperfecțiuni structurale omenești, pentru că ar însemna să situăm, astfel, arta sub zodia infirmității, cînd ea reprezintă, dimpotrivă, simptomul plenitudinar al unei inepuizabile disponibilități. Ea reprezintă un raport dialectic al omului cu lumea înconjurătoare, o încercare a spiritului de a realiza, *într-un plan ideal,* maximul grad

posibil de reductibilitate a esenţelor şi fenomenelor, urmărind să degajeze, astfel, energia capabilă de a vehicula un mesaj ; ea este, deci, un intermediu al conţinutului emotiv. Spun *un intermediu* şi nu *intermediul*, pentru că în panoplia poetului există o variată gamă de mijloace în această privinţă. Voi reveni, dealtfel, asupra lor.

Temeiul metaforelor, în ultimă analiză, e unul de cunoaştere specifică, iar clasificarea lor trebuie încercată nu bazîndu-ne pe funcţia care e, în toate cazurile, aceeaşi, ci mai curînd pornind de la originea lor. Îmi îngădui, în această contingenţă, să fiu în dezacord cu autorii care consideră că metaforele sînt fie *plasticizante*, cînd nu stabilesc decît un *corelativ al obiectului sau fenomenului dat*, fie revelatoare, cînd aduc o *îmbogăţire de substanţă*. Admiţînd că metafora poate atribui realităţii căreia i se aplică un plus de substanţă ar însemna să acceptăm teza idealistă a *inexistenţei lucrului în sine* (recunoscut încă de Kant şi constituind, după cum arată Lenin, elementul materialist al gîndirii sale) şi să credem că realitatea obiectului este, fie şi parţial, determinabilă prin subiect. În spiritul acestei teorii, artistul ar fi capabil să adaoge realităţii valori şi elemente pe care ea nu le conţine, ceea ce nimeni n-ar putea demonstra. Noţiunea de *revelaţie* rămîne valabilă numai în înţelesul ei pur gnoseologic, reprezentînd o modalitate de a dezvălui laturi ascunse ale obiectului sau fenomenului dat, şi aceasta constituie, de fapt, sensul oricărei metafore. Pentru că însuşi procesul de corelaţiune plastică nu poate fi conceput ca o acţiune cantitativă şi mecanică, menită să creeze simple echivalenţe, ci, dimpotrivă, ca un act de investigaţie spre zonele cele mai profunde ale realităţii ; *a plasticiza* înseamnă, deci, *a revela*, şi o disociere a acestor noţiuni este imposibilă în perimetrul artei. Pictorul, făcîndu-şi autoportretul, plasticizează, dar nu face operă de fotograf ; a întîrzia ceasuri în şir în faţa *Zugravului* lui Luchian înseamnă a asculta o zguduitoare confesiune şi a avea revelaţia destinului său. Plasticitate pură găsim la Kimon Loghi sau Verona, dar urmărind pînzele lor ne trezim închizînd simbolic pe dinafară masiva uşă a muzeului !

Mai firesc ar fi, deci, să înlocuim noţiunea îmbogăţirii de substanţă prin aceea a îmbogăţirii de semnificaţie, iar procesului de plasticizare să-i acordăm valoarea de treaptă sau de moment al revelării.

Metaforele ar putea fi mai curînd clasificate după originea lor, şi astfel am deosebi pe acelea ce sînt un produs spontan al imaginaţiei, care declanşează sincronic facultăţile asociative şi intuiţia, de altele realizate deliberat prin intelect şi abilitate spirituală. Cînd, bunăoară, Novalis spune în meditaţiile sale că „spaţiul se prelun-

geşte prin timp precum corpul prin suflet" — avem desigur o formulare cu caracter metaforic, dar înscriindu-se în afara poeziei, după cum autorul anonim care spune despre casă :

Am o vacă mare,
Cu ţîţa-n spinare

creează o ghicitoare amuzantă, sub formă de metaforă. Categoriile nu sînt incompatibile : vom găsi, de pildă, în poezia hermeticilor nenumărate metafore de nuanţă intelectuală, după cum printre ghicitori se insinuează nu o dată fiorul poeziei. [...]

(Fragment. În : A.E. Baconsky, *Poeţi şi poezie*, E.P.L., Bucureşti, 1963, pp. 28—31.)

DUMITRU GHIŞE

CARTEA — ISTORIE VIE

[Procesualitatea cunoaşterii, progresul ei]

Kant, citindu-l pe Hume, spunea că a fost trezit dintr-un somn dogmatic ! Credea, pînă atunci, că ştie totul. Şi-a dat seama că abia trebuie să gîndească totul de la început. Într-un fel, a şi făcut-o. Dar, vai, sfîrşea şi el să adoarmă după construirea unui sistem, rezultat dintr-o mereu trează atitudine criticistă, somnul său hrănindu-se cu iluzii dogmatice. Apriorismul său, nu după multă vreme, manifesta înclinaţii, tot atît de ţepene şi inflexibile ca şi prescripţiile decalogului.

Se întîmplă des să păţim ca şi Kant. Credem că ştim totul. Sau credem că totul începe cu noi. Amîndouă ipostazele sînt false. Ştim cîte ceva. Mai mult sau mai puţin. Cît ştim ? Aici încep dificultăţile. „Ştiu că nu ştiu nimic", a devenit un răspuns celebru ! Dar împins la limită, scepticismul însuşi se converteşte într-o formulă a cunoaşterii.

Cheia înţelegerii problemei cred că stă în procesualitatea cunoaşterii, în devenirea ei perpetuă. Mereu ne aflăm într-un anumit punct al drumului străbătut de cunoaşterea umană. Nu ştim cu exactitate ce avem înainte. Putem presupune însă eventuala tra-

iectorie. Ipoteza acestei căi se verifică ulterior. Putem şti însă ce avem înapoi. Şi, firesc, cu cît cunoaştem mai bine drumul parcurs, cu atît ipoteza sau ipotezele de lucru sînt mai plauzibile, au o şansă sporită de a se verifica. Iată de ce istoria, în cazul nostru istoria ideilor, nu e niciodată moartă. În interstiţiile ei adînci pulsează vii sugestiile creatoare, freamătă nebănuite posibilităţi. Discontinuitatea cunoaşterii se reazemă pe temelia continuităţii. Numai unitatea dialectică a celor două laturi asigură progresul real. [...]

M-am întrebat adesea şi am căutat să aflu raţiunea suficientă a pasiunii pentru carte. În cărţi e depozitată istoria ideilor. Răsfoirea lor, mai exact, studiul lor atent, nu reprezintă, cred, o simplă reconsiderare a unui traiect, reconstruirea unui univers, ci şi bucuria unor promisiuni viitoare. Ce este într-adevăr o carte ? — se întreba Anatole France. Răspunsul lui mi se pare răscolitor prin adevăr şi frumuseţe, fapt pentru care îmi face plăcere să-l transcriu : „E un şir nesfîrşit de mici semne. Nimic altceva. Cititorului îi incumbă sarcina să scoată el însuşi formele, culorile şi sentimentele care corespund acestor semne. Numai de el depinde ca o carte să fie ştearsă sau strălucitoare, aprinsă sau glacială. Aş spune, dacă preferaţi, că fiecare cuvînt al unei cărţi e un deget misterios, care se plimbă pe fibrele creierului nostru ca pe coardele unei harfe şi trezeşte astfel o notă anumită în sufletul nostru sonor.“ Adevărul acesta e de necontestat. [...]

Diderot, ridiculizînd idealismul, îl compara cu un pian nebun care-şi închipuie că el este alfa şi omega, uitînd că fără a-i fi atinsă claviatura rămîne mut ca o lebădă.

Dar aceste adevăruri îmi par a fi, totuşi, numai parţiale. Degetele întinse ale unei cărţi pot pune în mişcare fibrele fiinţei noastre nu numai în funcţie de noi. Impulsul porneşte de la ideile cuprinse în carte. Cărţile sînt depozitul ideilor, dar al căror idei ? Dacă ar fi suficientă condiţia ca o carte să cuprindă cuvinte, toate cărţile ar avea aceeaşi valoare. Dar n-o au. Şi nici noi nu rezonăm în acelaşi fel citind şirul nesfîrşit de mici semne. A scrie o *carte* nu e o joacă gratuită. Se face istorie. Istorie a ideilor, a culorilor şi sentimentelor omeneşti. Responsabilitatea morală a celui ce scrie cărţi e copleşitoare. Cel ce scrie cărţi îşi întinde degetele spre fibrele creierului nostru. Intervenţia e de maximă gravitate şi asumarea ei cu inocenţă sau inconştienţă poate duce la o devastare a spiritelor, la lezarea sau chiar descompunerea lor. Ce şi cum spui într-o carte nu e numai o iniţiativă personală fără consecinţe şi remuşcări. E activitate socială cu adînci implicaţii de responsabili-

tate morală, politică, ideologică și, desigur, estetică. De ecourile pe care o carte le produce în noi sîntem vinovați noi înșine, indiscutabil, dar complicitatea și culpabilitatea autorului nu e mai mică.

(Fragment. În: D. Ghișe, *Contrapunct*, Editura „Minerva", 1972, pp. 85—88.)

FILOSOFIE ȘI ARTĂ

[Idee sau metaforă? Actualitatea echilibrului]

Filosofia și arta — două orizonturi ale spiritualității umane, atît de cuprinzătoare și complicate, cu profunzimi și înălțimi tulburătoare, cu o nebănuită forță de înrîurire asupra destinului uman — deși au fost mereu strîns legate între ele, au constituit, în același timp, obiect de discuție neistovită.

Disputa a fost, nu de puține ori, mînată de orgolii excesive: cine este regina spiritualității, chintesența ei supremă? Poezia sau filosofia? Ideea sau metafora? Pînă la a se afirma neta lor incompatibilitate, nu trebuia făcut decît un pas: rațiunea ucide emoția și, invers, emoția întunecă limpezimea gîndirii.

Neîndoielnic, între filosofie și artă nu există identitate. Indiscernabilitatea lor le-ar fi suprimat reciproc, cele două entități topindu-se într-una singură, de multă vreme.

Așa se face că și astăzi, cînd critica literară descoperă o conceptualizare excesivă în poezie, intruziunea e considerată o implicită descalificare, semn de abdicare și contrafacere. Neîndoielnic, între cele două forme ale conștiinței sociale distincțiile sînt certe. Fără a ne propune să disociem ceea ce în logica formală se numește diferența specifică, am dori mai degrabă să subliniem ceea ce le unește, să ne exprimăm opinia că între filosofie și artă n-a încetat să circule sîngele înrudirii chiar și numai datorită faptului că genul lor proxim este comun.

Între mișcarea gîndului, între raționalitatea și rigorile conceptuale ce definesc, printre alte atribute, filosofia autentic științifică și zborul de fluture al imaginilor și metaforelor atît de proprii artei — nu există incompatibilitate! În ciuda unui aparent paradox, luciditatea nu stă rău artei după cum fantezia nu-i este străină îndrăznelii ideii. E adevărat, măsura, în sensul dat acesteia de dialectica materialistă, joacă în fiecare caz un rol hotărîtor. Echi-

librul este doar, deopotrivă, apanajul filosofiei și al artei, ca și al altor îndeletniciri umane.

Că lucrurile stau așa nu e dificil de demonstrat. Nici nu e nevoie de o excursie istorică în adevăratul înțeles al cuvîntului. E suficient să privești, de ex., în literatura contemporană. Gustul pentru filosofie a devenit aproape suveran. Romanul se transformă în eseu, iar dimensiunea lucidității a invadat conștiințele artistice.

Și se putea, oare, altfel ? Omul de artă contemporan ca și filosoful, ca să nu mai vorbesc de omul politic, este astăzi deopotrivă confruntat cu întrebări ce vizează fundamentele ontologice ale condiției umane. Care este sensul vieții ? Care sînt raporturile individului cu societatea ? Cum se inseră libertatea umană în țesătura determinismului social ? Ce configurații noi și ce consecințe vor avea elanul și expansiunea cunoașterii contemporane ? Care sînt consecințele sociale ale exploziei uluitoare a științei și tehnicii din ultimele decenii ?

Formularea acestor întrebări e întîmplătoare. Ar putea fi formulate altele sau altfel. Important mi se pare însă faptul că, astăzi, făcînd artă, nu poți să te sustragi de a da, sau sugera măcar, răspunsuri, de a statornici atitudini în fața acestor întrebări. [...]

(Fragment. *Op. cit.*, pp. 23—25.)

ION IANOȘI

„IMPURITATEA" ARTEI

[Arta tinde spre transfigurarea superioară a realului]

[...] Esteticul pare a realiza cea mai desăvîrșită osmoză între artificial și natural, între tehnică și natură, între ideal și real ; el este în egală măsură suprasensibil și sensibil, este *suprasensibilul sensibilizat*, adică o valoare palpabilă, valoarea devenită *concretă* și concretul devenit *valoare*. În cazul esteticului și al artei (varianta lui specializată, concentrată, superior adecvată), avem de-a face așadar cu o cvadratură a cercului : valoarea e epidermică, apare, ni se înfățișează, e văzută și auzită, cu ajutorul organelor de simț devenite „teoreticieni" în chiar calitatea lor indiscutabilă de „practicieni". Condiția artei rămîne această specifică și derutantă „metafizică fizică", prin care ea se deosebește de toate celelalte valori,

inclusiv de cea religioasă, de care, pînă la un punct, a fost adesea apropiată. Căci dincolo de acest punct (al interferențelor gnoseologice), ideea religioasă tinde către o metafizică pură, în raport cu care sensibilizarea, concretizarea, „ilustrarea" reprezintă de fapt concesii făcute accesibilității : imaginea înlesnește doar actul transcenderii, pentru un public insuficient filosof. În artă, *transcendența* filosofică e consubstanțială *imanenței* imagistice. Exclamația : „Ce mai arșiță trebuie să fie acum în Africa asta" are o singură idee — fraza însăși ; Astrov e ideea lui Astrov ; Unchiul Vanea e ideea Unchiului Vanea ! Numai o idee artistică anemică (inexistentă) poate fi discursiv formulată ; concentratul, „pilula" sînt inoperante în acest domeniu. Altminteri, surprinzîndu-i esențele ultime, de artă nici nu am mai avea nevoie. Dintre toate activitățile spirituale, arta e cea mai naturală, vitală, cel mai firesc artificiu, cel mai palpabil gînd. Potrivit exemplului notoriu, ea, arta, nu este zahărul cristalizat, ci apa îndulcită (sau amară). Ideile ei s-au dizolvat în acțiuni, personaje, conflicte : în ele să le și receptăm. Arta autentică nu-și poate „ilustra" ideea ; imaginea *este* ideea ei, filosofia ei. Gîndirea abstractă n-o va putea nicicînd înlocui, cum nici ea nu va putea integral suplini menirea logicii abstracte ; sprijinindu-se reciproc, într-o măsură nebănuită anterior, ideea-imagine și ideea „pură" își vor păstra independența, vor continua să fie două pîrghii distincte, deși corelate, ale procesului de umanizare a omului.

Apropierea lumii de către conștiință s-a produs, în societatea modernă, pe o cale preponderent abstractă. Progresele științei, salutare în cel mai înalt grad, au tulburat totuși, într-o măsură, echilibrul intern al modalităților de asimilare conștientă a universului. Conștiința a ajuns pentru mulți sinonimă cu abstracțiunea ; cîștigînd în rigoare geometrică, ea a pierdut ceva din culoare, prospețime, vioiciune, din seva împrumutată vieții și asigurînd contactul mai nemijlocit și multilateral cu viața. Nu vom dramatiza divorțul dintre abstracție și simțire, dintre abstracție și sentiment, dar vom reține simptomele lui, atîtea cîte există, cu atît mai mult cu cît ele se vădesc de la un timp în chiar interiorul artelor, favorizînd și aici unilateralitatea. Purismul estetic, îndreptat cîndva împotriva ideii, renaște sub ochii noștri într-o variantă a sa aparent opusă, prin supralicitarea exclusivistă a unor tendințe abstractizante, desensibilizate, „reci".

„Intelectualizarea" și „abstractizarea" nu au anulat statutul artelor. Acestea nu pot fi reduse la „problemele" lor, oricît ar fi ele de „adînci", „complicate" și „problematice". Și nici artistul contemporan nu poate fi doar inteligent, un creier uriaș, cu mai multe și mai subtil, rafinat, haotic împletite circumvoluțiuni decît ale pre-

decesorilor. El rămîne „un om între oameni", înzestrat cu toate cîte sînt omenești, simțuri, afecte, voință, idei, cu toate pornirile pornite dintr-un loc nelocalizabil și cu un nume nenumit : „suflet" viu, total, nesegmentat, om complex în originara și mereu renăscuta lui simplitate.

Situată la intersecția naturii și a filosofiei, arta poate pendula între granițele ei despărțitoare ; ea poate manifesta preferințe ascuțit „concrete" sau intens „abstracte", dar se păstrează totuși în limitele măsurii sale inerente ; ea nu se împotmolește în banalul fenomenal, ci tinde spre transfigurarea superioară a realului, ea nu țîșnește în zonele ideației pure, ci rămîne cu rădăcinile adînc implîntate în pămînt. Arta respiră aerul pe care îl respirăm cu toții, ea seamănă apei pe care o bem cu toții, filtrată, nu și distilată de sărurile ce-i dau gust. Ea este natura ridicată la nivel filosofic, și filosofia păstrată „naturală", o perlă a conștiinței prin care omul se reintroduce permanent în marea și veșnica existență. Vie nu este decît viața ! Să ne bucurăm de arta care ne redă totalitatea vie și ne-o amplifică, prin care redevenim integrali (și integri !), în cadrul mai marilor „cosmicități". Să nu ne izolăm în inteligență, ci — grație artei — să dialogăm liber și multilateral, sensibil-emoțional-rațional, cu viața cea firească și cea înțeleaptă.

În dezvoltarea istorică a conștiinței ne-am obișnuit să distingem sincretismul primitiv de ulterioara specializare a unor domenii distincte. Că la izvoarele sale străvechi valoarea fusese nesegmentată, necompartimentată, că diversele zone spirituale de mai tîrziu se pot revendica de la aceleași unitare și sintetice activități de odinioară, rămîne un adevăr incontestabil. Amendată se cere poate doar înțelegerea specializărilor moderne, prin introducerea unor nuanțe suplimentare. Pe de o parte, specializării îi este supusă fiecare formă a conștiinței, atît în exterior, în raport cu celelalte manifestări spirituale, cît și în interior, prin diversitatea propriilor sale subunități ; din acest unghi de vedere, arta se delimitează tot astfel de nonartă (și artele între ele), precum știința de nonștiință (și fiecare știință de celelalte). Pe de altă parte, însă, arta opune specializării o constantă tendință inversă, sincretică, pe care, într-o asemenea formă explicită și obligatorie, nu o vom regăsi în dezvoltarea celorlalte forme de conștiință. Dacă ar fi să schematizăm, am spune că în timp ce gîndirea științifică, filosofică, etică se pot menține, măcar un timp, într-o autonomie accentuată una față de cealaltă și față de gîndirea artistică, aceasta din urmă nu poate fi practic nici o clipă ruptă de surorile ei. La capătul unei mișcări ambigue, arta se specializează păstrîndu-și totodată vechiul statut nespecializat, revine permanent, pe spirala ascendentă a istoriei, la

sincretismul său inițial. Relativ *autonomă,* ca orice altă activitate umană, arta se dovedește mereu a fi *cea mai neautonomă* dintre aceste activități, constrînsă să integreze în țesătura ei nenumărate „corpuri străine“, prin care și numai prin care se poate regenera. Organismul estetic se structurează așadar din celule biologice, fiziologice și psihologice, logice, lingvistice și științifice, economice, politice și etice, din infinite elemente propriu-zis extraestetice, în afara cărora el nu există și fără cunoașterea cărora nu poate fi înțeles.

Arta rămîne, după multisecularele sale avataruri și multiplele ei experimentări contemporane, un domeniu prin excelență sincretic și sintetizator, dornic să reclădească, să reconstruiască, să dobîndească, cu ajutorul tuturor facultăților analitice și mijloacelor particulare în care s-a specializat omul, *totalitatea lumii.* Farmecul esteticului și al artei constă tocmai în această reaplecare, în posesia nenumăratelor cunoștințe particulare, asupra naturii vii și unitare, asupra omului viu, deci organic, complet, total. Receptarea valorii estetice este, chiar dacă la niveluri diferite, privilegiul *tuturor* oamenilor, ea e susținută de *toate* capacitățile umane, biologice și psihologice, senzoriale, afective, raționale și volițională, de gusturile, idealurile și convingerile omului social ; înainte și pentru a deveni o specialitate, ea trebuie mai întîi să fie o capacitate generală și generalizată, temelie pe care o păstrează în chiar particularizările sale superioare. Observația se aplică pînă la un punct și artistului, care, specializîndu-se, continuă să rămînă tot astfel un nespecialist, un om între oameni, înzestrat cu obișnuitele facultăți umane, chiar dacă hipertrofiate, de a vedea și auzi, simți și gîndi, de a transmite semenilor săi capacitatea lui obișnuit-neobișnuită de a vedea și auzi, simți și gîndi. „Aproape suflete suntem noi doi, / prin soartă asemenea tuturor.“ (Lucian Blaga). Legat prin natura activității sale nu doar de viață, ci și de oamenii care o populează, artistul ar trebui întotdeauna să refuze și sub acest raport să se „purifice“, ar trebui să se păstreze adică un ***democrat.*** El n-ar trebui nicicînd să dea foc punților ce-l leagă de colectivitate, pentru că nu poate fi cu adevărat „el“ decît prin și pentru „ceilalți“. Desigur, aceste legături firești generează iluzia că oricine îi poate atinge condiția, motiv pentru care diletantismul e mai răspîndit în artă decît în știință, dar tot ele favorizează dezvoltarea efectivă a activităților artistice neprofesioniste, pînă la un nivel comparabil cu al artiștilor profesioniști.

(Fragment. În : Ion Ianoși, *Dialectica și estetica,* Editura științifică, București, 1971, pp. 9—14.)

ION DODU BĂLAN

ADEVĂR ŞI AUTENTICITATE

[Cum intuieşte un artist sau cum cunoaşte, pe baze ştiinţifice, trăsăturile specifice ale societăţii]

Dacă un artist mare este un creator de universuri noi, în care îşi imprimă, în gradul cel mai înalt, pecetea propriei personalităţi, el realizează acest lucru, în primul rînd, prin atmosferă, prin acel atribut particular şi inefabil prin care anumite medii sociale îşi afirmă pregnant existenţa lor distinctă şi structurală. Atmosfera, înţeleasă ca o realitate estetică, reprezintă, în ultimă instanţă, transfigurarea artistică a mediului, a ambianţei şi a climatului social obiectiv. Transfigurarea se înfăptuieşte neîndoios prin intermediul personalităţii şi viziunii creatorului asupra acestor date obiective. Aşa se face că întîlnim, în cazul marilor scriitori, nu numai un univers care cuprinde sfera gîndurilor şi sentimentelor artistului, ci şi o atmosferă — să zicem — eminesciană, goghiană, argheziană, bacoviană etc., în poezie, sau o atmosferă proprie lui Creangă, Slavici, Liviu Rebreanu, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Marin Preda, în proză, cum avem, în dramaturgie, o atmosferă tipică la I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Victor Ion Popa. Surprinzînd esenţa unor structuri sociale pentru a le recrea, cu mijloacele artei, în universuri noi, în plasma unei anumite atmosfere spirituale, artistul exprimă, în fapt, o judecată de valoare asupra esenţei şi naturii intime a unei societăţi.

Mediul social al tîrgurilor dezolante de provincie, fără orizont spiritual, cu oameni singuratici şi însinguraţi, striviţi de monotonie şi plictis, cu o respiraţie morală rece şi tristă, transfigurat artistic în atmosfera poeziei bacoviene, se constituie într-o judecată aspră, necruţătoare, de ordin politic, într-o condamnare fără apel a regimului capitalist.

Atitudinea artistului în crearea atmosferei este întotdeauna o atitudine socială şi politică. De aici obligativitatea pentru orice artist serios de a cunoaşte nemijlocit mediul social în care trăiesc eroii săi, în care se produc şi se rezolvă conflictele, ambianţa socială care defineşte caracteristicile esenţiale ale mediului sau climatul social, care traduce, în fond, metaforic, caracteristicile dominante ale atitudinilor colective şi publice, în măsura în care ele creează o stare generală a atmosferei sociale. Dacă în ecologie, mediul indică

condițiile exterioare în care se găsește o ființă vie și care-i condiționează existența, atunci mediul social reprezintă ansamblul de condiții, de situații și de împrejurări ale cadrului social și ale vieții sociale pe care le întîlnesc membrii unui grup, categorii, clase sau societăți. El este contextul social, societatea însăși cu diversele dimensiuni, în măsura în care ele constituie terenul de existență socială a unui individ sau a unui grup de indivizi.

Aici apare o problemă cheie, de mare răspundere profesională și socială pentru orice creator. Cum transfigurează în atmosferă artistică datele obiective, definitorii ale mediului, ambianței sau climatului social, cum sugerează „temperatura“ morală a societății, atributele ei esențiale ? Cum intuiește un artist de astăzi — sau cum cunoaște, pe baze științifice, trăsăturile specifice ale societății românești socialiste multilateral dezvoltate ?

Poeții, prozatorii, dramaturgii noștri cei mai valoroși au surprins în datele lor esențiale mediul, ambianța și climatul social tonic în care trăim, guvernat de legile democrației muncitorești, mediul social propice în care personalitatea umană se poate împlini și afirma, în care dominante sînt optimismul socialist, morala comunistă, concepția științifică despre lume și viață. Dintr-un asemenea mediu nu poate lipsi esența permanentei lupte dintre vechi și nou, în toate planurile existenței și mai cu seamă în gîndire și conștiință.

În același timp se constată că au apărut, datorită slabei exigențe a unor lucrători din edituri, și lucrări false, negativiste, în înfiriparea cărora spiritul de răspundere ideologică al autorilor n-a funcționat cu suficientă rigoare, prezentîndu-se mediul nostru social, în realitate sănătos, viguros, prielnic afirmării personalității umane, într-o atmosferă claustrată, îmbîcsită, tenebroasă, apăsătoare și ostilă omului. Au văzut lumina tiparului, a rampei sau a ecranului lucrări în care societatea noastră era configurată în imagini deformate, sufocante, fizionomia morală a oamenilor fiind receptată în lumini negativiste, confuze și difuze, accentul căzînd pe laturi morbide, instinctuale, scăldate în trivialități. Unor atari manifestări li s-au asociat, cîteodată, obsesia artificială a morții și a spaimelor metafizice, cultivarea ostentativă a sentimentului incomunicabilității și alienării, suprasolicitarea condiției umane funciar tragice. Atitudini criticist-metafizice — iată ce ne propun unele poezii, lucrări în proză sau piese de teatru, dominate de elemente absurde, în care neesențialul e relevat ca esențial, într-o perspectivă ce reduce ființa umană la scara ei biologică, acordînd inconștientului cețos o importanță mai mare decît adevărului vieții obiective.

Firește, toate acestea au făcut ca din unele cărți să se degaje un pesimism negru, demobilizator, în flagrantă contradicție cu optimismul organic, înțelept și echilibrat, al poporului român și al societății noastre socialiste. Asemenea lucrări — care s-au bucurat doar de aprecierea unor snobi sau incompetenți — păcătuiesc mai întîi împotriva *Adevărului* și se știe că minciuna în artă e o crimă, condamnabilă ca oricare alta. Amintesc acest fapt pentru că unii dintre producătorii de asemenea lucrări evocă mereu, sub o formă sau alta, libertatea de creație, uitînd că dacă adevărul nu e liber, libertatea nu poate fi adevărată. Cuprinși de o formă violentă de exclusivism estetizant, unii recenzenți sau condeieri se cred singurii posesori ai adevărului. Nimeni nu cere, desigur, unei opere de artă un optimism de paradă, o atmosferă idilică de operetă răsuflată. Nimeni nu dorește lucrări schematice, didacticiste, cu adevăruri eterne puse pe bucățele de zahăr sau cu personaje lineare și fără prihană. Asemenea opere ar fi la fel de false și nu servesc nimănui. Ceea ce se cere, pe bună dreptate, de către orice iubitor de artă este respectarea adevărului, a sensurilor fundamentale de dezvoltare a societății noastre, a atributelor organice ale mediului social în care trăim. Respectarea unor atari adevăruri ar asigura, neîndoios, un coeficient mai mare de inedit și originalitate oricărei creații.

Marxismul nu ocolește aspectele dramatice, tragice ale vieții. Dealtfel, el a dezvăluit, primul, lucrul cel mai tragic de pe pămînt : exploatarea omului de către om. Dar e de reținut că, dezvăluindu-l, el a găsit și soluțiile practice pentru înlăturarea surselor tragicului social. Constatarea acestei dureroase realități revoltătoare n-a condus spre un pesimism deprimant, ci spre o atitudine optimistă, activă, de luptă. Partidul nostru, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne-au dat atîtea exemple de gîndire îndrăzneață, creatoare, de dezvăluire curajoasă a lipsurilor din societatea noastră, a petelor care mai umbresc, pe ici pe colo, mediul nostru socialist. Măsurile de îmbunătățire a muncii ideologico-educative, preconizate de conducătorul Partidului și Statului nostru, se înscriu într-un asemenea context. Ele atestă o atitudine critică lucidă, dialectică și constructivă.

Firește, creatorul socialist e dator să facă în opera lui un act de etiologie socială, să cerceteze cauzele neajunsurilor unui anume mediu, dar nu pentru a rămîne la o satisfacție cinică și la o poziție negativistă, ci pentru a ajunge la un diagnostic, pentru a propune un remediu. Aici stă funcția lui educativă și rolul terapeutic al operei sale. Într-o societate democratică și constructivă ca a noastră, opera nu mai poate avea o finalitate criticist-dezagregantă, ci una

de sinergie socială, determinînd pe fiecare membru al societății să contribuie cu priceperea și dinamismul său la întărirea societății în cadrul căreia își poate realiza propria sa personalitate.

Sentimentul însingurării, al individului neînțeles și strivit de societate, al alienării, pe care-l întîlnim în unele romane și poezii, nu poate fi reprezentativ pentru societatea noastră și este incompatibil cu realitatea obiectivă a mediului social actual. Alienarea socială este caracteristică orînduirii capitaliste deoarece produsul societății umane este brutal separat de producătorul său și acaparat de o minoritate. Banii, marfa, capitalul se erijează în idoli, care devin străini omului și-l strivesc cu puterea lor absorbantă. Omul e în robia banului, e sclavul lui neputincios, într-o asemenea lume. O asemenea societate strivește personalitatea umană, pe care o înstrăinează de esența ei. Din alienarea fundamentală de ordin economic derivă în capitalism alte tipuri de alienare — socială, politică, morală etc. Acolo, alienarea politică este expresia alienării economice și sociale. Dar și acolo, în capitalism, există forțe organizate, progresiste, care luptă împotriva inechităților sociale, ideologiei burgheze, forțe care promovează o filozofie, o cultură a încrederii în om, în perspectiva optimistă a destinului social. Cu atît mai mult în societatea noastră, unde omul este producătorul și stăpînul bunurilor materiale, asemenea sentimente de alienare socială nu pot să încerce decît paraziții sociali.

Iată de ce ni se pare stranie judecata de valoare exprimată în revista *Ateneu*, care, vrînd să marcheze trecerea de la generația de prozatori reprezentată printre alții de Marin Preda, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc la aceea a lui Augustin Buzura, Romulus Guga, descria fals, într-un limbaj confuz, inadecvat, mediul social de azi și reflectarea lui în atmosfera unor opere literare : „...de la «risipitori», «bolnavi» ori «cunoscători» ai tainelor ascunse în noaptea relațiilor intra- sau interumane, la «absenți», «obosiți», «prinși». Sînt aceștia din urmă personaje bolnave sau obosite de luciditate, atinse de aripa scepticismului, dar nu a pesimismului, deși adeseori prinderea lor în păienjenișul determinanților externi favorizează cu forță de destin ***înstrăinarea*** (s.n.), chiar înfrîngerea. Nu o dată asemenea însușiri negative, cu aparență de semne ale pasivității fataliste, dezvăluie resursele de umanitate autentică, exprimă o atitudine de elevată ținută etică : «boala» ca și «absenteismul» reprezintă forme disimulate de refuz al agresivității conformiste, infirmă cameleonismul social, menit a converti nucleul tragic al autodefinirii în melodramele vegetării larvare." În acest verbiaj pedant, confuz și derizoriu este evident denaturată și interpretarea persona-

jelor, şi a atmosferei operelor respective, cît şi a mediului social pe care-l oglindesc.

În mediul nostru social nu se poate importa alienarea ca o marfă oarecare, ea nu poate deveni substanţa unor destine sociale, care să alimenteze atmosfera unor opere de artă. O asemenea atmosferă vine în contradicţie cu trăsăturile intime, organice, ale mediului social obiectiv şi cu specificul nostru naţional, ale cărui atribute sînt, printre altele, sociabilitatea, omenia, comunicativitatea. Alienarea, ca substanţă a creaţiei, ca determinantă a evoluţiei personajelor, a atmosferei sociale, reprezintă cel mult un fals artistic sau, şi mai grav, o diversiune ideologică. Critica literară este cu atît mai mult datoare să analizeze operele artistice şi, din acest unghi de vedere, să se pronunţe mai ferm şi asupra adevărului social ce se degajă din atmosfera operei.

(În : *Etos şi cultură sau vocaţia tinereţii*, Editura Albatros, 1972, p. 168 urm.)

NICHITA STĂNESCU

ARTA SCRISULUI

El îmi spuse :
scrisul este un mod de a încetini gîndirea,
de a desena primitiv
chipul fiinţelor fără de chip,
degetele pipăitului pur —
cel care a fost mai de dinainte
de crearea degetelor şi a lucrurilor.
Scrisul — sfîrşit de coloană
corintică, ionică sau dorică,
cap de coloană diformat în volute
de apăsarea plafonului sculptat
cu stelele nopţii.

O, tu, viteză,
inimă în balans,
împingînd migraţia popoarelor de celule
roşii şi albe.

Inimă, tu, cea mai repede,
inimă, tu, zeitate a magneţilor !

Au făcut un chip al tău de bronz
și unul de fier,
dar bronzul e melodios, iar fierul
destul de sprinten este.
Au făcut un chip al tău de piatră,
dar piatra e lașă,
și-ascunde în ea
nașteri de statui fără brațe.

Au făcut un chip al tău din cuvinte,
te-au desenat inimă
și ți-au dat forma lui A.

El îmi spuse :
scrisul e un mod de a încetini gîndirea,
un mod primitiv de a înțelege, de a opri
mișcările gîndului.
Scrisul se aseamănă întocmai cu o capcană
de metal,
care prinde în ea o vulpe vie
și mișcătoare
și zbătîndu-se
și pierită de frica morții.

Eu i-am spus :
sînt destule păduri și mi-e foame !
Pădurile sînt pline de vietăți.
Chiar și pădurea e o vietate.

Eu i-am spus :
sînt multe păduri și mi-e foame,
de aceea l-am făcut pe A, divina capcană.

Eu i-am spus :
am pus capcane la începutul pădurii,
din A și din A.
Acum stau la o oarecare depărtare
și aștept prinderea hranei mele.
El m-a auzit. El a tăcut.

(În : Nichita Stănescu, *Oul și sfera*,
E.P.L., București, 1968, pp. 44—46.)

[Adevărurile se descoperă, iar nu se inventează]

I

Gîndirea miraculosului Copernic a diferențiat net adevărul de bunul-simț. Bunul-simț — stare de spirit superioară rezultată în mod direct din activitatea organelor de simț — s-a vădit a fi valabil în relațiile imediate, în acțiunile terestre și în numerele mici. Starea cosmică, însă, nu se mai fundează pe bunul-simț. Starea cosmică —stare de revelație a conștiinței — neagă parțial postulatele ca unități de bun-simț ale gîndirii. După opinia mea, postulatele trebuiesc înțelese mai puțin ca idei și mai mult ca elementele ultime ale concretului și prime ale gîndirii abstracte. Postulatele pot fi considerate punctele de impact ale concretului cu zona abstractă.

II

A putea să ajungi la ideea că nu soarele răsare și apune, ci pămîntul răsare și apune, înseamnă negarea vederii concrete în numele vederii abstracte, mai apropiată de adevăr. Gîndirea abstractă are ca scop aflarea adevărului concret. Adevărul nu poate fi decît concret, material. De aceea adevărurile se descoperă, iar nu se inventează

III

Urmînd o consecvență posibilă, a felului de a gîndi al miraculosului Copernic, așa cum ne apare ea dedusă din adevărurile descoperite de el și procedînd deci la o developare a clișeului negativ pe care-l oferă bunul-simț pentru a obține după el pozitivele, vom zice că : tot ceea ce pare plin, este de fapt gol și tot ceea ce nu pare a avea consistență (de pildă lumina) are de fapt consistență prin mișcare. Urmînd o consecvență de același tip vom spune că : dintre organele trupului uman singurul organ al ființei este cuvîntul. Vom adăuga, afirmînd că el (cuvîntul) este partea cea mai solidă, cea mai neperisabilă a trupului uman.

Vom considera piatra ca pe o bulă de vid și numele pietrei ca pe o probă de material solid.

IV

În acest sens, arta ni se pare a fi partea cea mai plină și cea mai rezistentă a umanității.

În acest sens, tensiunea artei ni se pare a fi cu mult mai reală decît căderea unei niagare.

V

În acest sens adevărul artei ni se arată a fi mai concret decît adevărul naturii.

Adevărul unui pește e mai neesențial decît adevărul unui șarpe. Adevărul unui șarpe e mai neesențial decît adevărul unei păsări. Adevărul unei păsări e mai neesențial decît adevărul unui cîine. Adevărul cîinelui e neesențial față de adevărul omului. Adevărul omului e neesențial față de cosmos.

Norbert Wiener spunea undeva : „Cea mai mare victorie posibilă constă în a fi, a continua să fii și a fi fost. Nici o înfrîngere nu ne poate priva de succesul de a fi existat într-un anumit moment de timp într-un univers căruia îi sîntem indiferenți."

VI

Bunul-simț se află în contradicție cu starea cosmică. Bunul-simț nu este interesat de adevăr, ci de așezarea în adevăr. Adevărul nu are bun-simț. El se are numai pe sine și este indiferent.

VII

Urmărind o consecvență a gîndirii miraculosului Copernic vom gîndi că : sentimentele umplu sufletul și cuvintele creierul. Gîndindu-ne cosmic vom spune :

Arta umple natura.

(În : *România literară*, nr. 23/1973, p. 5.)

TIMPUL CA LUMINĂ

[Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?]

I

Orice obiect, după distrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se transformă în lumină.

Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură.

II

Funcția principală a obiectelor este absorbția. Atîta timp cît forța de absorbție depășește forța de ejecție, obiectul se află în formare, în creștere.

Gravitația reprezintă suma absorbțiilor obiectelor reunite într-un cîmp cosmic.

III

Forme de gravitație sau de absorbție se pot remarca și în domeniul semi-abstract al limbii. Atragerile și respingerile reciproce între grupurile de cuvinte le-au transformat pe acestea treptat-treptat în substantive și verbe cu tot roiul de nuanțe înconjurătoare.

IV

Starea de absorbție exprimată prin sentimente corespunde stării de mirare. Starea de ejecție exprimată prin sentimente corespunde stării firescului. Starea mirării poate produce sublim și spaimă. Firescul este o stare luminoasă.

V

Mirarea oprește timpul, iar firescul, dimpotrivă, îl declanșează. Timpul este de fapt lumină. În acest sens unitatea cea mai mică de timp este fotonul.

VI

Luminiscența putregaiului dintr-o pădure, copil fiind, m-a pus pe gînduri. Starea lui de vis mi-a dat un sentiment ciudat. Mai tîrziu mi-am imaginat lumina ca fiind starea de dinainte de naștere și starea de după moarte. Imitînd o formulă a lui Coandă : „omul este un accident hidraulic", aș zice : „omul este un accident al luminii". În acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală, ca pe un timp neorganizat într-o structură.

VII

Somnul echilibrează absorbția cu ejecția. Face evidentă starea discontinuă a lucidității, deci a existenței. Timpul se dezorganizează în perioada somnului. Lumina devine interioară, devine sentiment, transformîndu-se în lucioli.

VIII

Însăși existența, ca somn al luminii, face evidentă discontinuitatea acesteia și deci a timpului. În acest sens putem să socotim existența ca pe o cuantă de timp.

IX

Interiorul fotonului ține esența universului : timpul. Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, așa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă ?

X

Mă întreb dacă luminiscența aceea nocturnă dintr-o pădure a copilăriei era o naștere sau o moarte. Dacă era o încetinire de lumină pînă la transformarea ei, închegarea ei în simțuri, sau dimpotrivă dacă era distrugerea de organe emanînd lucioli de vis.

XI

Timpul este lumină. Dar lumina, ce este lumina ?

(În : *România literară,* nr. 21/1973,
p. 5.)

IOAN ALEXANDRU

MYTHOS ŞI ISTORIE

[Destăinuirea originii omului şi a destinaţiei lui, descoperirea reală a dimensiunii omului]

[...] Toată literatura română bună de pînă astăzi este istorie : toţi aceşti lucrători în grai românesc fac Istorie, scriu despre Evenimentul real faţă de care ne raportăm. Şi Neagoe şi cronicarii şi *Meşterul Manole* şi *Mioriţa* şi Cantemir şi Eminescu vin spre Istorie din Mythos, tind către Evenimentul istoric, faţă de care au şi Mircea şi Ştefan şi Mihai de dat socoteală.

Istorie înseamnă *eidos,* ceea ce vine în vedere, ceea ce este vizibil întrupat, ceea ce face cert aici între noi, ceea ce este făptură, ceea ce apare în lumină se relevează întreg aici ca realitate. Poetul n-are obiect mai fascinant de adorat decît această apariţie, întrupare, Istorie, dar asta înseamnă pentru poet ieşirea din sine, ieşirea din mythos, ieşirea din autovorbire, ieşirea din mono-log şi intrarea în dia-log iar intrarea în dialog înseamnă recunoaşterea celuilalt ca persoană egală sau superioară, înseamnă acceptarea celuilalt ca realitate ; omul jertfeşte din sinea sa pentru altul, se înfrînează de la atotputernicia idolatră şi intră în dialog cu celălalt adeverind comunitatea ca origine a istoriei şi sens al ei.

Istorie nu înseamnă pentru noi înşiruire de întîmplări, războaie, cutremure, domnii şi tiranii acesteia sînt veşnică reîntoarcere, hazard sau cum spun grecii Moiră, Istoria însă este altceva, anume destăinuirea originii omului şi a destinaţiei lui, descoperirea reală a dimensiunii omului ca fiu destinat spre comuniunea nesfîrşită spre împărtăşire din iubirea fără sfîrşit, spre experierea dragostei părinteşti inepuizabilă, spre creştere continuă, spre acea

înaintare veşnică din aproape în mai aproape, spre acea bucurie a copilului de Părintele său în lumina Patriei, acest sălaş etern de iubire şi bucurie infinită. Numai în această perspectivă ne putem socoti angajaţi cu adevărat spre binele şi mai binele comunităţii, numai un om cu sentimentul profund al istoriei se poate jertfi pentru ceilalţi cu adevărat folos, ştie jertfi cînd şi cum trebuie, numai astfel omul este o avere unică într-o Patrie, este Persoana unică, coroană ce împodobeşte universul cu amprenta veşniciei, numai astfel omul poate ieşi din sinea sa egoistă să se piardă spre zidirea comună, numai astfel omul devine el însuşi cînd se dăruieşte spre luminarea şi creşterea celorlalţi.

Aşa au înţeles părinţii noştri istoria şi jertfa, aşa au avut ei puterea răbdării şi îndelungatei smerenii care a ctitorit această Patrie. Aşa au fost Domnii şi poeţii acestui tărîm şi milioanele de jertfitori ctitori de grai şi evlavie comunitară, mădularele Patriei.

Numai acolo unde există sentiment real al istoriei există iubire adevărată de Patrie. Patria se arată în adevărata ei dimensiune numai acolo unde există Istorie şi unde există Istorie apare Patria ca o încoronare. [...]

(În : *Tribuna*, nr. 42/1973.)

GEORGE MACOVESCU

INTRODUCERE ÎN ŞTIINŢA LITERATURII

[Condiţiile subiectului contemplator în artă]

[...] Apreciind fenomenul artistic, alături de celelalte forme ale conştiinţei sociale, drept un mijloc de reflectare a lumii materiale, estetica materialistă nu poate ignora specificul artei ca mijloc de cunoaştere a lumii materiale. Ca atare printre problemele esenţiale ale esteticii, după rezolvarea raportului artă-realitate, se înscrie şi cea referitoare la *specificul cunoaşterii artistice*, la modalitatea exprimării adevărurilor în artă. Cu alte cuvinte, estetica, după ce stabileşte *ce este arta*, după ce îi stabileşte *locul în sfera formelor conştiinţei sociale*, îşi pune cu necesitate întrebarea : ce

reflectă arta, dată fiind funcția ei de cunoaștere ? Cum se realizează în artă cunoașterea, care este modalitatea în care arta își organizează rezultatele cunoașterii ?

Trebuie menționat că, pînă la începutul secolului al XIX-lea, teoreticienii nu-și pun în mod limpede problema cunoașterii artistice și cea a mijloacelor ei specifice. [...]

Cunoașterea artistică parcurge, de fapt, etapele aceluiași proces al cunoașterii demonstrat de Lenin. Artistul, ca dealtfel oricare om, stabilește un prim contact nemijlocit cu realitatea înconjurătoare pe calea simțurilor. În consecință, etapa senzorială, sau a contemplării vii, este parcursă atît de artist, cît și de omul de știință.

Dar dacă obiectul cunoașterii — realitatea obiectivă — este același, dacă și omul de știință și artistul primesc senzații și percepții, subiectul contemplator nu este identic. Dacă admitem că subiectul-artist și subiectul-savant sînt structuri de conștiință diferite — și realitatea confirmă aceasta — atunci trebuie să conchidem că și senzațiile înregistrate de artist diferă, cel puțin în intensitate și prioritate, de acelea înregistrate de savant. În această privință se pot da numeroase exemple care atestă că artistul își însușește în alt fel realitatea decît o face savantul. El este impresionat cu precădere de alte senzații decît omul de știință [...]. Dacă la aceasta se adaugă și observația că nici o percepție nu vine pe un loc gol, ci întotdeauna în relații foarte complexe cu alte percepții și cu alte date ale structurii specifice fiecărui subiect contemplator, atunci pare și mai limpede că încă pe prima treaptă a cunoașterii se diferențiază subiectul-artist de subiectul-savant, se diferențiază cunoașterea artistică de cea științifică. [...]

Spre deosebire de știință, arta posedă capacitatea de a prezenta fenomenele, faptele de viață într-un aspect individual nou. Dacă omului nu i-ar fi proprie capacitatea de a reproduce cu ajutorul cuvintelor, al sunetelor, culorilor sau volumelor fenomenele din realitate sub aspectul lor concret-senzorial, arta ca modalitate de cunoaștere a lumii nu ar putea exista. Apariția fenomenului artistic, care își găsește originea în procesul muncii, a fost condiționată de existența unor particularități ale realității care au determinat dezvoltarea unei atare forme de cunoaștere, cît și de faptul că omul, în procesul muncii, a căpătat posibilitatea reproducerii realității în laturile ei concret-senzoriale cu ajutorul cuvintelor, sunetelor, culorilor sau volumelor. [...]

Funcția de cunoaștere a artei se realizează, spre deosebire de știință, cu ajutorul imaginii artistice, modalitate specifică de reflec-

tare a realităţii în artă. Esenţa fenomenului artistic, trăsăturile sale specifice se materializează în faptul că arta constituie o formă de cunoaştere care reproduce fenomenele din realitate în aspectul lor concret-senzorial. Acest fapt determină atît obiectul specific al artei, cît şi specificul conţinutului ei. [...]

(Fragment. În : G. Macovescu, *Introducere în ştiinţa literaturii*, E.D.P., Bucureşti, 1962, pp. 33—34, 35—36, 37.)

sumar

Prefață de Mihai Nadin și A. I. Brumaru, V
Notă asupra ediției, XXIII

MACARIE
Cronica 1
CORESI
Dojana cetitorilor 1
UDRIȘTE NĂSTUREL
Epigramă 2
DIMITRIE CANTEMIR
Metafizica 3
Istoria ieroglifică 5
Scară a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare 6
ANTIM IVIREANUL
Cuvînt de învățătură 7
IOAN CANTACUZINO
Răsuflare 9
DINICU GOLESCU
Însemnare a călătoriei mele 9
ANTON PANN
Despre învățătură 10
I. BUDAI-DELEANU
Epistolie închinătoare 11
ANDREI MUREȘANU
Artile sau măiestriile frumoase 13
GH. ASACHI
Înainte cuvînt (la *Poezii*, Iași, 1836) 16
Înainte cuvînt (la *Lapeirus*, Iași, 1837) 17
GR. ALEXANDRESCU
Cîteva cuvinte în loc de prefață 17
Epistolă D.I.C. 19
Epistolă D.I.V. 19

COSTACHE NEGRUZZI
Triizeci de ani sau viața unui jucător de cărți 21
A. RUSSO
Poezia poporală 21
D. BOLINTINEANU
Balade populare culese de V. Alecsandri 27
Lui V. Alecsandri 29
CEZAR BOLLIAC
Poezia 29
A. I. ODOBESCU
Artele din România din periodul preistoric 36
B. P. HASDEU
Fondul basmului 42
Literatura populară 44
Mişcarea literelor în Ieşi (I) 46
Mişcarea literelor în Ieşi (II) 48
Viersul 49
MIHAI EMINESCU
Sărmanul Dionis 50
Archaeus 52
Scrisoarea I 59
Egipetul 60
Cu gîndiri şi cu imagini 61
E împărțită omenirea 62
Criticilor mei 62
Rolul literaturii naționale în spiritul public 63
Despre sentiment şi fantasie 64
Cezara 64
Cugetări 65
Geniu pustiu 65
Natura şi statul 65
Dualismul austro-ungar şi naționalitățile 66
AL. MACEDONSKI
Noaptea de decemvrie 66
Rondelul lucrurilor 67
Cuvinte despre *Thalassa* 68
T. MAIORESCU
Comediile d-lui I. L. Caragiale 69
Poezii populare române 71
C. DOBROGEANU-GHEREA
Tendenționismul şi tezismul în artă 73
Eminescu 75

PANAIT CERNA
Ideal 76
Floare și genune 77
BARBU DELAVRANCEA
Arta : armonie, proporție, posibilitate 78
Din estetica poeziei populare 81
G. IBRĂILEANU
„Reproducerea" realității 84
„Morala" în artă 84
„Compoziția" în literatură 86
OCTAVIAN GOGA
Sonet 87
Ascultînd *Messias* de Händel 87
Cîntăreților de la oraș 88
MIHAIL SADOVEANU
Poezia populară 89
Ion Neculce, scriitor artist 91
Ion Creangă 91
BACOVIA
Lacustră 92
LIVIU REBREANU
Credo 92
Modernismul 94
Mărturisiri 96
E. LOVINESCU
Ion Barbu 98
CAMIL PETRESCU
Ideea 101
Aspecte 103
Primatul textului 104
Noua structură și opera lui Marcel Proust 108
Despre unele probleme : obiectivitate-obiectivism 110
FELIX ADERCA
Ce nu este fenomenul estetic 115
Arta — o formă a cunoașterii ? 115
Ce este fenomenul estetic. Autospectatorul 117
Opera de artă. Logaritmul peisajului 118
ION BARBU
Din ceas, dedus 119
Grup 119
Umanizare 119
Pytagora 120
Paznicii 121

Falduri 121
Rimbaud 123
Definiri literare 126
Confesiuni (I) 128
Confesiuni (II) 129
LUCIAN BLAGA
Geneza metaforei 130
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii 135
Fîntînile 136
Primăvara 136
Stihuitorul 137
Tîlcuri 137
Scoica 138
Trei fețe 138
TUDOR ARGHEZI
Testament 139
Psalm *(Aș putea vecia cu tovărășie)* 140
Psalm *(Sînt vinovat că am rîvnit)* 141
Descîntec 142
Psalm *(Ruga mea e fără cuvinte)* 143
Rugă de vecernie 143
Mă uit 145
Epigraf 146
Psalm 146
POMPILIU CONSTANTINESCU
Poezia d-lui Ion Barbu 147
MIHAIL SEBASTIAN
Critică și creație 151
VASILE PÂRVAN
Laus Daedali 152
AL. PHILIPPIDE
Spontaneitate și concepție 156
Însemnări despre poezia lui Rilke 158
Incomunicabilul 160
Monolog în Babilon 162
TUDOR VIANU
Funcțiunea filosofică a metaforei 163
Estetica 170
MIHAI RALEA
Arta ca plăcere a artificialității 185
G. CĂLINESCU
Curs de poezie 190
Sensul clasicismului 200

Reflecţii mărunte asupra romanului 202
Iarăşi despre măiestrie 203
Ce este realismul ? 207
Idealism, suprarealism 209
Naturalism 211
D. D. ROŞCA
„Minune" greacă 212
C. NOICA
A dulce „spure" 215
Mathesis 218
LIVIU RUSU
Viziunea lumii în poezia noastră populară (introducere) 219
PETRU COMARNESCU
Arta — oglindă intuitivă a universului 221
ION VINEA
Demostene 222
Lui Postumus 223
ŞERBAN CIOCULESCU
Inefabilul 224
Al. DIMA
Arta populară şi relaţiile ei 227
Literatura comparată între disciplinele ştiinţei literaturii 229
OVIDIU PAPADIMA
O absorbire plenară a culturii timpului 231
ION BIBERI
Eseul — metodă de cunoaştere 233
I. D. GHEREA
În jurul tehnicei lui Tolstoi 235
ADRIAN MARINO
Pentru o „nouă critică" : critica ideilor literare 239
H. WALD
Comunicarea lingvistică şi geneza ideilor 241
RADU STANCA
Arhimede şi soldatul 248
Tipurile cititului adecvat estetic 249
GEO BOGZA
De ce scriu 250
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ
În aşteptare 253
Pergamentul 254
Trandafirul negru 254
Dubla rădăcină a adevărului poetic 256

MIHAI BENIUC
Mărul de lîngă drum 263
Despre meșteșugul poetului 264
ZAHARIA STANCU
Literatura noastră — expresie a umanismului socialist 265
VIRGIL TEODORESCU
Nostalgia ivoriului negru 271
Memorii personale 272
EUGEN JEBELEANU
Iată cum 273
Fără oprire 273
Incidențe 274
Invocație 274
Atît 275
NINA CASSIAN
Odă lucidității 275
MARIN PREDA
Adevăr și închipuire 276
Scriitorul și cuvîntul 278
EUGEN BARBU
Noi și viața 280
Atelier 282
Realitatea și interpretarea ei 284
A. E. BACONSKY
Lied nou 285
Reminiscență umilă 286
Colocviu despre poezie 286
DUMITRU GHIȘE
Cartea — istorie vie 289
Filosofie și artă 291
ION IANOȘI
„Impuritatea" artei 292
ION DODU BĂLAN
Adevăr și autenticitate 296
NICHITA STĂNESCU
Arta scrisului 300
Avatariile bunului-simț 302
Timpul ca lumină 304
IOAN ALEXANDRU
Mythos și Istorie 306
GEORGE MACOVESCU
Introducere în știința literaturii 307

Lei 14,75

4

„Vocația cognitivă a unei literaturi — în cazul acesta al literaturii române, din care antologia a reieșit ca unul dintre tablourile ei posibile — o plasează, simultan, într-un timp și spațiu definite, dar și în realitatea excepțională a inepuizabilității subiectului uman. Prin literatură, încă o dată, general-umanul — care este punctul terminus ideal al cunoașterii artistice — e mereu descoperit, urcînd treaptă cu treaptă, concretul-istoric. Nu întîmplător, în literatura română, istoria a constituit un subiect predilect de cunoaștere. Literatura exprimă esențial, în corpul ei sublim, prin originalitatea sa, ceea ce scapă și va scăpa mereu sistemelor conceptuale. De aici a rezultat, între alte teme, aceea a cunoașterii de sine a literaturii naționale. Desigur, între cunoaștere și adevăr, scriitorul pășește pe o punte fragilă, dar orice am face cei doi termeni nu pot fi separați nici măcar în realitatea ideală a ficțiunii. Antologia aduce, în acest sens, mărturii, fără să poată epuiza toate exemplele și nici măcar toate perspectivele posibile."

M. NADIN și A. I. BRUMARU